This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil.

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friedrich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Fünftes Heft:

Die Dichtkunst.

(Schluß des ganzen Werkes.)

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

109022

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Vorwort

zu der letzten Abtheilung.

Indem ich, fast eilf Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes, meine Aesthetik vollendet der Oeffentlichkeit übergebe, fühle ich mich vor Allem verpflichtet, einen Uebelstand der technischen Form dieses Werks bereitwillig zuzugestehen. Es ist die Paragraphen-Einrichtung. Ein einfacher, freilich grober Rechnungsfehler hat mich um einen guten Theil des Erfolgs meiner Arbeit gebracht. Das Werk sollte zum Gebrauch akademischer Vorlesungen, zunächst meiner eigenen dienen, die Zusammendrängung des Inhalts in Paragraphen das Dictiren ersparen, diese sollten vorgelesen, die Anmerkungen der Erläuterung in freier Rede zu Grunde gelegt werden. Zu spät erkannte ich, daß das Buch den Umfang, der dabei vorausgesetzt war, weit überschreiten mußte; die einmal angenommene Form durfte nicht mehr verlassen werden. Sie schreckt nun wie ein eisernes Stachelgitter von den Früchten meiner Arbeit ab; die Paragraphen mußten durch die nothwendige Kürze hart, spröd im Style werden und die schwere Mühe, die sie kostete, dankt mir natürlich Niemand. Doch bleibt Ein Zweck, dem diese Einrichtung dient: die vielen Rückbeziehungen, Anführungen früherer Stellen in einem Werke, worin Alles in streng organischer Verbindung steht, sind dadurch wesentlich erleichtert, daß überall auf die scharf hervortretenden, bündigen Zusammenfassungen mit der Deutlichkeit der Zahl verwiesen werden kann.

Es mag jedoch von der Härte, welche in den Paragraphen unvermeidlich war, auf die Ausführung in den Anmerkungen etwas übergegangen sein und der Styl mehr Schwere angenommen haben, als

selbst der streng wissenschaftliche Charakter rechtfertigt. Der erste Theil mag zudem von der damaligen Stimmung des Verfassers nicht unberührt geblieben sein: der Vorwurf frivoler Leichtigkeit in der Behandlung der Wissenschaft kann immerhin dazu verleiten, daß man denkt, man wolle einmal zeigen, ob man es nicht auch schwer machen könne. — Im Ganzen und Großen bedenke man aber wohl, daß ich durchaus kein populäres Werk schreiben wollte. Es gibt eine Gemeinfaßlichkeit edler Art, deren Werth, deren große Wichtigkeit für eine Zeit, zu deren höchsten Aufgaben es gehört, dem Geiste Schloß und Riegel zu öffnen und ihn in die Massen zu verbreiten, ich natürlich nicht bestreiten will; aber daneben bleibt eine streng esoterische Form der Wissenschaft in ihrem Recht, in ihrer Nothwendigkeit für alle Zukunft stehen. Es ist ein anderes, zweites Geschäft, die strenge Form zu sprengen und den Inhalt an möglichst Viele auszugeben, ein Geschäft mit anderer Technik, anderen Werkzeugen, und diejenigen, die dem Arbeiter jener innersten Werkstätte vorwerfen, daß er in Formeln sich bewege, die nicht gemeinverständlich sind, kommen mir immer vor, wie Leute, die etwa dem Goldschmiede vorrückten, daß er nicht der einfachen Hämmer, Zangen, Meisel u. s. w. sich bediene, wie man sie in jedem Hause braucht und kennt. Das Ausmünzen, Verarbeiten für die Masse ist denn ein ganz ehrenwerthes, verdienstliches Geschäft, nur soll es auch redlich sein und gestehen, woher der Inhalt geholt ist. Ich könnte hierüber allerhand erzählen, begnüge mich aber mit der Bemerkung, daß ich nicht so geizig bin, es für Diebstahl zu achten, wenn Einer nicht bei jedem **Worte**, das er meinem Buch entnommen, die Anführungszeichen setzt, daß aber wenigstens diejenigen Züchtigung verdienen, die einen Schriftsteller ausschreiben und ihm zum Danke dafür bei jeder Gelegenheit einen Stich versetzen. Freilich mögen sich diese Unredlichen einer ziemlichen Sicherheit erfreuen, da sie wohl wissen, daß man sich schwer entschließt, die peinliche Mühe einer genauen Constatirung des Betrugs durch actenmäßigen Nachweis zu übernehmen, und daß sie, so lange man dieß nicht thut, gegen jede Nennung protestiren können. Wenn ich aber einmal recht viel Zeit übrig habe, gedenke ich doch ein Exempel zu statuiren. — Ich meines Theils habe mir zur Pflicht gemacht, kein Wort eines Andern ohne Citat, und zwar, wo ich sie immer finden

konnte, mit ausdrücklicher Angabe der Stelle aufzunehmen. Mein Werk sollte zugleich eine Fundgrube für die gesammte Literatur der Aesthetik, ja für Alles sein, was da und dort von einzelnen bedeutenden Gedanken über den Inhalt dieser Wissenschaft zerstreut ist. Die Trockenheit seines Charakters ist allerdings auch dadurch, nur dieß nicht zufällig, sondern mit Wissen, verstärkt worden. Im Uebrigen bedenke man auch billig, welch massenhafter, aufquellender Stoff zusammenzupressen war; man wird, wenn man genauer zusieht, wohl finden, wie oft ich gewaltsam anhielt, wo der Zug der Darstellung in's Weite gehen und sich der Ergießung in die gefällige Form hingeben wollte, so daß Gefahr eintrat, mehr schön, als über das Schöne zu schreiben.

Niemand wird meinen, ich sei so wenig fortgeschritten, daß ich mit einer Arbeit, deren Anfang so weit hinter mir liegt, ganz zufrieden wäre. Was ich von der Kritik im Einzelnen gelernt, worin ich sie ungerecht, ja feindselig, hämisch, selbst lügnerisch gefunden, dieß auseinanderzusetzen gehört nicht in das Vorwort eines Werkes, das auf Objectivität Anspruch macht. Nur das kann ich nicht ganz unterdrücken, daß ich mich verwundert habe, die Schwächen und Mängel, die mir selbst am klarsten sich aufgedeckt haben, so wenig von Andern aufgezeigt zu sehen, während sie mir so häufig wesentliche Lücken und Fehler vorrückten, wo das Vermißte, Ergänzende, Zurechtstellende nur an andern Stellen ausgeführt ist, als an welchen sie es suchten. Uebrigens wird man nicht verlangen, daß ich über die Gebrechen, die mir zum Bewußtsein gekommen sind, hier ein Bekenntniß ablege, man wird diese Unterlassung mir mindestens dafür verzeihen, daß ich auch nicht verkündige, was nach meiner Ueberzeugung in dem Buche neu und gut ist. Nur über eine Hauptfrage halte ich für Pflicht mich hier auszusprechen. Die meisten und stärksten Angriffe hat der Aufbau meines Systems auf der Grundlage einer Metaphysik des Schönen erfahren, welche den Satz, daß das Schöne in der Auffassung und Thätigkeit des Geistes liegt, noch unentwickelt läßt; man hat mir vorgeworfen, daß ich in der Weise des Platonischen Idealismus den Begriff hypostasire, wie ein Wesen für sich in die Luft hinstelle. Was ich schon in der Vorrede zum ersten Theile, was ich an hundert Orten im Zusammenhange des Systems zu meiner Rechtfertigung hierüber vorgebracht habe, wurde nicht

berücksichtigt. Dieser Punct mag denn hier aus der Tendenz des ganzen Werks noch einmal kurz beleuchtet werden. Dasselbe arbeitet in seinem ganzen Geist und Bau gegen eine hohle, gegenstandslose, blos subjective Kunst, gegen den falschen ästhetischen Idealismus; für ein wahres Kunstwerk wird nur dasjenige erklärt, welches in naturvollem Contacte des Künstlergeistes mit einem gegebenen, vorgefundenen Object auf dem Wege der Zufälligkeit entstanden ist; der Genius schaut in dieser Berührung durch die empirisch getrübte Gestalt der Dinge hindurch in die reinen Urtypen, auf welche das Leben angelegt ist, und dieß Schauen ist in seinem Ausgangspunct von dem Scheine begleitet, als begegnen ihm diese reinen Formen vermöge einer besonderen Gunst des Zufalls, die einem Naturschönen mangellose Entwicklung gegönnt, mitten in der empirischen Welt. Wird nun das System der Aesthetik aus der Phantasie construirt, so wird dieser freudige Schein, von dem der Künstler ausgehen soll, von vorneherein in entwickelter Weise vernichtet und stellt sich der Gang der Wissenschaft an, auf ein gegenstandloses Dichten hinzuarbeiten, das mit Willkür Gebilde aus dem Innern erzeugt. Daher habe ich in diesem ersten Theile wohl angelegt, aber noch nicht entwickelt, daß die reinen Typen nur scheinbar im naturschönen Gegenstand empirisch vorgefunden worden, ich habe den Begriff des Schönen metaphysisch behandelt, d. h. von dem Standpuncte, daß der Geist Schönes findet und schafft vermöge seiner Herkunft aus dem allgemeinen Lebensschooße, in welchem auch die reinen Urgestalten schweben, die allen Gebilden der Außenwelt zu Grunde liegen. In diesem allgemeinen Substrate, in diesem Urgrunde verweilt der erste Theil, darum heißt er metaphysisch, daher trennt er noch nicht, unterscheidet noch nicht ausdrücklich, wie viel Antheil an der Erzeugung des Schönen der thätige Geist, wie viel das empirische Object hat, daher gesteht er noch nicht förmlich, daß das eigentlich Schaffende jener, dieß blos das Weckende und der Stoff ist. — Ein weiterer Grund für diese Anlage des Systems liegt in den gegensätzlichen Formen des Schönen, dem Erhabenen und Komischen. Die Auffassung im Sinne der einen oder andern dieser Formen geht bald nur vom Künstler und seiner Stimmung aus, bald aber zwingt ihn der Gegenstand; es gibt Erscheinungen, die ebensogut anmuthig, als erhaben oder komisch, es gibt aber auch solche, die nur entweder anmuthig, oder erhaben, oder komisch gefaßt

werden können: daraus folgt, daß diese großen Unterschiede in einem allgemeinen, abstracten Gebiet außerhalb und vor denjenigen Gebieten behandelt werden müssen, wo das Schöne ausdrücklich zuerst im Objecte, dann im Subjecte gefunden wird, d. h. daß sie in einer Metaphysik des Schönen ihren Platz fordern. So liegt die Sache; mag man diese Gründe widerlegen, bis jetzt hat man sie meines Wissens noch nicht einmal bedacht.

Eine schwere Beichte aber muß ich hier ablegen: die Lehre von der Musik ist nur im ersten, allgemeinen Theile (§. 746 — 766) und in dem Anhange von der Tanzkunst (§. 833) von mir ausgeführt. Ein Freund, der philosophische Bildung mit tieferer Kenntniß der Musik vereinigt, Dr. Carl Köstlin, Professor in Tübingen, auf theologischem Gebiete durch historisch kritische Arbeiten ehrenvoll bekannt, neuerdings durch philosophische Vorträge auf der genannten Universität mit Beifall und Erfolg thätig, hat die übrigen Theile übernommen und im Anfange seiner Arbeit einiges freundlich überlassene Material von einem in die physikalischen Grundlagen und das technische System der Musik noch spezieller Eingeweihten, der nicht genannt sein will, benützt. Der Entschluß wurde von beiden Seiten nicht früher gefaßt, als bis sich bei unsern Besprechungen ergeben hatte, daß Prof. Köstlin mit meinen Grundgedanken, insbesondere mit meiner leitenden Idee eines Gegensatzes von zwei Stylprinzipien, der alle Künste und ihre Geschichte beherrscht, sich in völliger Uebereinstimmung fand. Er hat sich, wie ich, zur Aufgabe gemacht, den Begriff ganz in das Concrete hineinzuarbeiten, durch die Elemente, Formen, Zweige der Musik vollständig und systematisch durchzuführen, und er muß bei solcher Natur seiner Arbeit ebenso lebhaft, als ich bei der meinigen, wünschen, daß man das Ganze liest, ehe man es beurtheilt. Ich hoffe, daß der Unterschied der zweierlei Hände nicht allzufühlbar sein, sich nicht als störende Kluft darstellen werde; ich kann freilich nicht die Verantwortung für jedes Einzelne übernehmen, aber ich freue mich, durch eine Kraft von solcher Tiefe, Fülle, Schärfe und Feinheit des Eindringens unterstützt worden zu sein. Ganz ruhig ist mein Gewissen allerdings nicht dabei, daß ich dieser Unterstützung bedurfte; ich bekenne hier eine tiefe und traurige Lücke in meiner Bildung. Ich habe in dem Alter, wo man es soll, weil man es kann, keine Musik gelernt; es war ein Versäumniß in

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil.

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Dritte Gattung.

Die subjectiv-objective Kunstform oder die Dichtkunst.

	§§.	Seite.
a. Das Wesen der Dichtkunst.		
α. Ueberhaupt	834—845	1159—1195
β. Die einzelnen Momente.		
Das Stylgesetz.		
Verhältniß zu der Musik	846	1196—1199
— zu der bildenden Kunst	847	1199—1204
— zu der Prosa	848	1205—1211
Die zwei Stylprinzipien: directer und indirecter Idealismus	849	1211—1215
Der sprachliche Ausdruck	850 ff.	1215 ff.
Die Mittel der Veranschaulichung (Tropen)	851—852	1219—1232
Die Mittel der Stimmung (Figuren)	853	1232—1234
Gegensatz der Style	854	1234—1238
Die Rhythmik.		
Grundbestimmungen	855—858	1238—1246
Die Rhythmik des direct idealen, classischen Styls	859	1246—1250
— — des indirect idealen, charakteristischen Styls	860	1250—1258
Die Composition	861	1258
b. Die Zweige der Dichtkunst.		
Eintheilungsgründe	862—864	1259—1264
α. Die epische Dichtung.		
1. Ihr Wesen.		
Grundbestimmung	865	1265—1266
Die epische Weltauffassung	866—868	1266—1275
Der epische Dichter. Das Stylgesetz	869	1275—1278

	§§.	Seite.
Die Composition	870	1278—1283
Werth und logische Stellung	871	1283—1285
2. Die Arten der epischen Poesie.		
Die zwei Hauptformen	872	1285
Das Epos des idealen Styls oder das (orientalische und) griechische	873	1285—1289
Styl-Unterschied innerhalb desselben. Idyll	874	1289—1291
Das römische Kunst-Epos	875	1291—1292
Das persische und das deutsche Heldengedicht des Mittelalters	876	1292—1295
Das romantische Epos. — Legende. — Mährchen	877	1296—1300
Das religiöse und weltliche Epos der Italiener	878	1300—1303
Die epische Dichtung des modernen, charakteristischen Styls oder der Roman	879—880	1303—1310
Eintheilung nach Stoffgebieten: der aristokratische, der Volksroman, der bürgerliche, historische, soziale	881	1310—1315
Eintheilung nach Stimmungs-Unterschieden: der ernste und komische, der sentimentale Roman	882	1315—1317
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	1317—1321
β. Die lyrische Dichtung.		
1. Ihr Wesen.		
Grundcharakter	884—886	1322—1333
Styl, Composition	887	1333—1338
Rhythmische Form	888	1338—1341
2. Die Arten der lyrischen Dichtung		
Eintheilungsgrund	889	1342—1345
Die Lyrik des Aufschwungs: das Hymnische, Dithyramb, Ode	890	1345—1351
Die reine lyrische Mitte: das Liederartige	891	1351—1354
Styl-Unterschied. Volkspoesie und Kunstpoesie	892	1354—1358
Objective Formen. — Ballade und Romanze	893	1358—1367
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientalische Lyrik, romanische Formen (Sonett), Epigramm u. s. w.	894	1367—1374
γ. Die dramatische Dichtung.		
1. Das Wesen derselben.		
Grundbestimmung	895—896	1375—1381
Die dramatische Weltauffassung	897—900	1381—1389
Der dramatische Styl	901	1389—1394
Die dramatische Composition	902	1394—1403
Werth des Drama's im Verhältniß zum Epos	903	1403—1405
2. Die Arten der dramatischen Poesie.		
Der Stylgegensatz	904	1406—1408
Die classische Tragödie und Komödie	905—906	1408—1412
Das moderne Drama	907	1413—1416
Wechselwirkung und bleibender Unterschied der Style	908	1417—1419

	§§.	Seite.
Haupt-Eintheilung: tragisch und komisch . . .	909	1419—1420
Tragödie. Eintheilung derselben nach dem Stoff: sagenhaft heroisch, bürgerlich, privat .	910	1421—1423
Nach der Seite der Auffassung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie	911	1423—1426
Verhältniß dieser Unterschiede zu einander	912	1426—1428
Verhältniß derselben zum Stylgegensatze . .	913	1428
Unterschied des negativ und positiv Tragischen	914	1429—1430
Komödie. Eintheilung derselben nach dem Stoffe: politisch, bürgerlich, privat. Die mythische Form	915	1431—1433
Nach der Seite der Auffassung: Charakter- und Intriguen-Lustspiel	916	1433—1436
Verhältniß zum Stylgegensatze	917	1436—1439
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang	918	1439—1441
Verhältniß zu den Hauptformen des Komischen. Volks-Lustspiel und Lustspiel der Kunstpoesie; Posse	919	1441—1443
Werth der Komödie im Verhältniß zur Tragödie .	920	1443—1446
Anhang zu der Lehre von der dramat. Dichtkunst: die Schauspielkunst.		
Die Mimik	921	1447—1453
Die Bühne	922	1453—1455
Anhang zu der Lehre von der Dichtkunst überhaupt. Satyrische, didaktische Poesie, Rhetorik.		
Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen	923	1456—1457
Die Satyre; negative, indirecte und positive, directe Form	924	1458—1462
Die didaktische Poesie. Epische Formen: Beispiel, Parabel, Fabel und beschreibendes Gedicht. Thier-Epos. Lyrische und dem Dramatischen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht	925	1462—1472
Die Tendenzpoesie und Rhetorik	926	1472—1474

Druckfehler.

Theil I.

Seite	Zeile	
5	10	v. u. statt: cognitatio lies: cognitio
35.	9	v. o. st. Geistet l. Geiste,
35.	10	v. o. st. ausgebilde l. ausgebildet
54.	10	v. o. streiche das Komma nach: das
54.	11	v. o. setze ein Komma nach: erschiene
88.	9	v. u. st. die l. dieß
89.	19	v. o. st. gibt l. gilt
105.	6	v. o. st. Dürr l. Dürer
105.	6	v. o. st. Lamozzo l. Lomazzo
110.	6	v. o. st. Lamozzo l. Lomazzo
110.	6	v. o. st. Nic, l. Nic.
126.	15	v. u. streiche: nämlich
126.	11	v. u. st. subjectiv l. objectiv
142.	15	v. o. st. sie l. es
149.	12	v. o. st. befreiten l. befreien
149.	14	v. o. st. befreiten l. geläuterten
173.	13	v. u. statt: auf lies: auch
199.	11	v. o. streiche „nicht" nach „läßt sich" und setze es nach „aber"
203.	11	v. u. st. Ring l. Reiz
210.	6	v. o. nach „Idee" setze: der Einheit
224.	1	v. o. nach „stärkere" setze ein Komma.
260.	4	v. o. st. Weislinger l. Weislingen
275.	19	v. o. st. Vermögens l. Vergnügens
277.	9	v. o. st. In l. Je
321.	18	v. u. st. Kampfwuth l. Kampfmuth
341.	16	v. o. st. Todel l. Tadel
419.	10	v. o. st. welche l. welchen
467.	5	v. o. st. Dichtens l. Denkens
469.	15	v. o. st. mag l. muß

Theil II.

Seite	Zeile	
78.	2	v. o. statt: Klängen lies: Klänge
116.	20	v. o. st. nun l. nur
297.	19	v. o. st. arbeitet l. darbietet
317.	19	v. o. st. Freude l. Schmerz
321.	3	v. o. st. Anderew l. Anderem
347.	19	v. o. st. dieselke l. dieselbe
348.	16	v. u. st. meinen l. meisten
358.	2	v. u. st. ϱωγϱάφος l. ζωγϱάφος
359.	12	v. u. st. ἐϱιννύας l. ἐϱιννύας
363.	13	v. o. statt: natur lies: natur=
386.	19	v. u. st. Aber l. Oder
442.	3	v. u. st. Politheismus l. Polytheismus
459.	7	v. o. st. 4 l. 2
489.	9	v. o. st. Gleiche l. gleiche
509.	15	v. o. st. innere l. moderne
513.	15	v. o. st. ziehen l. zu ziehen
513.	1	v. u. st komm l. kommt

Theil III.

Seite	Zeile	
28.	21	v. o. statt: dieser nicht, lies: dieser, nicht
47.	21	v. o. st. fasset l. faselt
83.	4	v. o. st. nach l. auch
134.	8	v. u. statt: prachliebenden lies: prachtliebenden
175.	12	v. o. st. ungeschaffene l. umgeschaffene

Seite	Zeile	
189.	18	v. u. statt: §. 555 lies: §. 550
197.	16	v. u. st. hingesteckten l. hingestreckten
200.	14	v. o. st. kleiner l. kleinen
203.	1	v. o. st. 303 l. 203
240.	9	v. o. st. und l. der
244.	18	v. o. st. Kapitel l. Kapitell
365.	10	v. u. st. subjectiver l. subjective
371.	3	v. o. st. reell l. real
439.	17	v. u. st. nathropologischer l. anthropologischer
490.	7.	v. o. st. Pisa l. Florenz
662.	10	v. u. st. unbenanten l. unbenannten
723.	4	v. u. st. Schutzwetzr l. Schutzwehr
777.	9	v. u. st. nun l. nur
786.	3	v. u. st. Mutter l. Mitte
799.	12	v. u. st. dann l. denn
800.	16	v. o. st. uns l. was
803.	2	v. u. nach: „liegen" setze ein Komma.
807.	5	v. o. st. binden l. Binden
808.	12	v. o. st. Strömungs l. Stimmungs-
808.	18	v. u. st. Resonnanz l. Resonanz
818.	16	v. o. streiche das Wort: Ton
819.	1	v. u. nach: „unbefriedigende" setze ein Komma.
821.	1	v. u. st. unendlichen l. unendlicher
823.	18	v. o. st. die l. der
823.	8	v. u. statt: einem lies: seinem
827.	2	v. u. st. und an dem l. nur an dem
828.	11	v. o. nach „Sinnlichen" streiche das Komma.
836.	8	v. u. nach „Melodie" streiche das Komma.
838.	13	v. o. nach „weil" setze: er
838.	18	v. o. streiche: „auch"
838.	19	v. u. st. das l. der
839.	19	v. o. nach „Ausgebreiteten" setze ein Komma.
907.	6	v. u. st. Vorschieben l. Verschieben
1153.	14	v. u. st. dann l. denn
1154.	13	v. u. nach „Zeit" streiche das Komma
1157.	14	v. o. nach „Grazie" setze ein Komma.
1180.	9	v. u. st. flüchtigen l. flüssigen
1204.	4	v. o. st. Zuge l. Gange
1209.	15	v. u. st. nur l. aus
1212.	8	v. u. nach: 506) setze ein Komma.
1222.	9	v. u. st. harmonisch l. homerisch
1236.	4	v. u. st. Btick l. Blick
1248.	20	v. o. st. anatamischen l. anatomischen
1317.	9	v. o. st. erotischen l. erotischen
1328.	21	v. o. st. anschließt l. anschießt
1333.	12	v. u. st. Atmösphäre l. Atmosphäre
1345.	1	v. u. st. eigenthümliche l. eigentliche
1370.	8	v. u. st. Sinnen l. Sinne

Dritte Gattung.

Die ſubjectiv-objective Kunſtform oder die Dichtkunſt.

a.

Das Weſen der Dichtkunſt.

α. Ueberhaupt.

§. 834.

Die Kunſt hat nunmehr alle Seiten der Erſcheinung und der Art ihrer Auffaſſung iſolirt, welche überhaupt iſolirt werden können. Jede dieſer Beſchränkungen hat mit ihrem Werth auch ihre Mängel und Nachtheile geoffenbart (vergl. §. 533); die letzte derſelben, die Muſik, hat mit der Form der Bewegung von der ſubjectiven Welt Alles genommen, aber die ganze objective geopfert; die Nothwendigkeit des Schritts (vergl. §. 746), wodurch dieſe wieder gewonnen und mit dem ganzen Reichthum der erſteren vereinigt werden ſoll, hat ſich nachdrücklich hervorgeſtellt.

Das Geſetz, das uns im wiſſenſchaftlichen Gange vorwärts treibt, iſt in dem angeführten §. 533 aufgeſtellt und erläutert. Es hat nun die bildende Kunſt das Object, d. h. die Welt als körperliche, ſichtbare Realität, im Raume nachgebildet und dem Auge vorgeführt; ihre Darſtellung war zuerſt räumlich im engſten Sinne des Worts, indem ſie die Bewegung, welche den Raum in der Zeit überwindet, überhaupt nicht zum Gegenſtand ihrer Nachahmung machte, ſondern nur die bewegungsloſe Maſſe zu reinen Verhältniſſen ordnete: als Baukunſt; ſie hat organiſch ſich Bewegendes nachgebildet, aber ohne die Bewegung wirklich in ihr Werk aufzunehmen, und ſie hat zugleich von den Momenten, die das Sehen in ſich begreift, dasjenige, das ſich auf die Form im engeren Sinne des Worts bezieht, das taſtende Verhalten des Auges iſolirt: als Bildnerkunſt; ſie hat die

dargeſtellte, aber nicht eigentlich nachgeahmte Bewegung beibehalten und das bewegte Leben in ungleich reicherem Umfang, mit unendlich vertieftem und erweitertem Ausdruck dem Auge in der Totalität ſeines Wahrnehmens geboten, wie es mit der Form die Verhältniſſe des Lichts und der Farbe erfaßt: als Malerei. Hiemit iſt Alles erſchöpft, was im Raum ohne wirkliche Bewegung dargeſtellt werden kann; eine Verbindung der letzteren aber mit der räumlichen Darſtellung iſt, wie wir ſahen, nur möglich durch Verwendung lebendigen Naturſtoffs in der blos anhängenden Kunſtform der Gymnaſtik (ebenſo der Orcheſtik). Jede der einzelnen Beſchränkungen in dieſer Folge der Künſte erreichte durch ihr Verzichten ein relativ Vollkommenes und deckte doch zugleich ihren tiefen Mangel auf. Dieß trieb mit Nothwendigkeit zur Muſik. Wir haben geſehen, was dieſe gewinnt und verliert, indem ſie die Welt der Innerlichkeit, das ſubjective Leben, in der Form der reinen Bewegung, d. h. ſo ausſpricht, daß das geiſtige Zeitleben im Zeitleben des Darſtellungsmittels ſeinen Ausdruck findet, aber keine ſich bewegende Geſtalt, kein räumliches Subject einer Bewegung zu ſehen iſt. Erſt jetzt vermochte die Kunſt das innerſte Geheimniß der Dinge, wie es vom Menſchen durch lebensvolle Sympathie mit der Welt in ſeinen Buſen hereingenommen wird, jenes Geheimniß, das ſtill über den Geſtalten der bildenden Kunſt ſchwebt, ihnen und dem Zuſchauer auf der Zunge liegt und ſich nicht löſen kann, zu entbinden und zu verrathen, und doch wußte ſie es nur auszuhauchen, nicht zu nennen, denn mit dem Sichtbaren hatte ſie die Fähigkeit geopfert, überhaupt einen Gegenſtand anzugeben; ſie war ganz Gefühl und ſtand ſtill an der Schwelle des Bewußtſeins. Das Gefühl haben wir aber als jene lebendige Mitte des Geiſteslebens erkannt, welche ſtetig in das bewußte Verhalten übergeht; es war nicht nur die volle Empfindung des Mangels da, ſondern poſitiv war es uns, als müſſe er jeden Augenblick ſich tilgen, das Object ſchwebte ſtets in die nächſte Nähe heran, ja die ganze Kunſtform verband ſich mit der Sprache des Bewußtſeins, mit dem Worte, um ihrem tief gefühlten Mangel abzuhelfen, freilich wieder mit einem Opfer, denn eben die Iſolirung der Erſcheinungsſeiten in der Kunſt begründet ja auf der einen Seite die Vollkommenheit ihrer Sphären und die ſelbſtändige Muſik mußte daher für reiner erklärt werden, als die begleitende. Der Fortgang nun, wodurch die Lücke gefüllt werden ſoll, welche auch dieſe neue, ſo reiche und tiefe Kunſtform zurückgelaſſen hat, muß ſich von den bisherigen Schritten, die von der einen zu der andern Kunſt überführten, weſentlich unterſcheiden. Dort beſtand das Neue nicht darin, daß je die neue Kunſtform, um dem Mangel der in der logiſchen Folge vorhergehenden abzuhelfen, auf eine noch hinter dieſer liegende Hauptform zurückgriff, ſondern ſie behielt zwar etwas von der vorhergehenden (wie die Plaſtik von der Baukunſt das ſchwere Material, die maſſiv räum-

liche Darſtellung und die Strenge der Verhältniſſe, die Malerei von jener das Gewicht der Form in Zeichnung und Modellirung, die Muſik von allen dreien die in ihren Darſtellungen ſchlummernde Stimmung), aber ſie erfaßte zugleich eine neue Seite des Erſcheinungslebens, wodurch denn das Behaltene zugleich weſentlich verändert wurde. Die Poeſie aber greift, um das, was ſie von der Muſik behält, zu ergänzen, — wodurch ſie es natürlich ebenfalls weſentlich verändert, — zurück nach dem Sichtbaren, dem Gebiete der bildenden Kunſt. Freilich auch dieſe wieder ergriffene Seite der Welt wird ſie, verglichen mit der Behandlung, die ihr in der bildenden Kunſt widerfährt, auf's Tiefſte verändern, eben weil ſie, was die Muſik gewonnen hat, hinzubringt; ja in gewiſſem Sinne iſt es ganz und ſchlechthin Neues, in keiner von dieſen zwei Hauptgattungen der Kunſt Dageweſenes, was mit ihr in die äſthetiſche Welt eintritt, allein es iſt nur Neues aus Erſcheinungsgebieten, welche vorher in engeren Schranken der Kunſt ſich eröffnet haben, kein neues Erſcheinungsgebiet, keine neue Kategorie des Daſeins wird erobert. Einfach, weil es nichts mehr zu erobern gibt, weil kein Erſcheinungsgebiet mehr übrig iſt. Wir ſind daher an der letzten Gattung der Kunſt angekommen. Der Fortgang iſt ein Rückgang, die Linie läuft als Kreis in ſich zurück. Es iſt aber dieß Rückgreifen nicht nur ein Nichtanders-Können, es iſt eine poſitive, innere Nothwendigkeit, denn alles Sein der Idee iſt zunächſt Sein im Raume, räumliche Exiſtenz iſt die vorausgeſetzte Grundlage innerlicher, geiſtiger Exiſtenz, eine Grundlage, welche die Muſik ſich unter dem Fuße weggeſchoben hat; vergl. §. 746, wo überhaupt der Schritt zu der Muſik gar nicht vollzogen werden konnte, ohne ſogleich auf die Poeſie vorwärts hinüberzuweiſen.

§. 835.

Durch dieſe Aufgabe iſt gefordert, daß die Phantaſie diejenige Art ihrer Thätigkeit in Wirkung ſetze, worin ſie ſich nicht auf das eine oder andere ihrer Momente, ſondern auf die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit und auf das Innerſte und Reinſte ihres Weſens, auf die tiefſte Vergeiſtigung aller ihr zugeführten Bilder ſtellt: die dichtende Phantaſie (vergl. §. 404. 535).

Der Dichter ſoll die Wirkung auf das Auge mit der Wirkung auf das Gehör (das Letztere keineswegs blos dadurch, daß er ſich durch ſein Kunſtmittel an daſſelbe wendet,) vereinigen, er ſoll zu allen Sinnen ſprechen. Vor Allem muß er daher ſelbſt mit allen Sinnen ſchauen. Dieß thut aber jeder Künſtler; es muß alſo ſeinen Grund in der Organiſation der Phantaſie haben, wenn der eine dieſe, der andere jene Seite der Erſcheinung, die er doch ſinnlich mitauffaßt, in demſelben Act ausſcheidet, um ſich auf

eine bestimmte zu isoliren, wenn dagegen die Auffassung des Dichters sich in das Ganze der Erscheinung legt. Dieser Satz ist hier aus der Lehre von der Phantasie ausdrücklich wieder aufzunehmen, welche in §. 404 auf Grundlage der Darstellung des Wesens derselben jene innern Unterschiede aufgeführt hat, die darauf beruhen, daß die Phantasie als Ganzes sich entweder auf den Standpunct des einen oder andern ihrer Momente stellt oder in den Inbegriff dieser Momente legt; und darauf eben beruht ja die Theilung der Kunst in Künste (§. 535). Es sind aber in §. 404 zwei Linien der Eintheilung aufgestellt, welche entsprechend nebeneinander laufen: die eine, ebengenannte, ist genommen aus den Weisen des Verhaltens zum äußern Object, welche der innerlich frei gestaltenden Thätigkeit vorausgesetzt sind, die andere aus dieser selbst; so gründet sich die bildende Phantasie auf den Standpunct der Anschauung in der ersten, auf den der Einbildungskraft in der zweiten Linie, die empfindende auf die Seite der innigen, mit dem Gehörssinn auffassenden Aneignung des angeschauten Gegenstands in der ersten, auf die Stimmungsseite der Begeisterung in der zweiten; was nun die dichtende betrifft, so ist jetzt genauer zu bestimmen, wie es hier mit den zwei Begründungslinien sich verhalte. Der geborene Dichter schaut denn allerdings zum Voraus anders an, als der bildende Künstler und der Musiker; Gestalt und Ton, jede Bewegung, jede Aeußerung des Lebens umfaßt er, wie schon gesagt, mit gleich aufmerksamen Sinnen. Allein schon in §. 404 ist zu der Bestimmung: „die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit" gefügt „und die reichste geistige Bewegung aller ihrer Mittel." Der Künstler, der sich nicht auf einen bestimmten Sinn isolirt, sieht es schon in seiner Auffassung auf eine Kunst ab, welche, weil dem äußern Sinne niemals alle Erscheinungsseiten zugleich dargestellt werden können, nur für den innern darstellt und die Totalität der Erscheinung wesentlich in geistige Einheit zusammenfaßt, das Ganze des Lebens, ergriffen im geistigen Centrum, nachbildet. Von diesem Centrum laufen die Strahlen in gleicher Kraft nach allen Seiten der Erscheinung; jede Weise, sie wahrzunehmen, kann bedeutend werden, ist bedeutend, jeder Punct der Peripherie führt in das Innere, jeder Nerv betheiligt sich in der Aufnahme. Also nur darum ist hier die ganze Sinnlichkeit berechtigt und berufen, weil sie schon als Sinnlichkeit Alles geistig betont, weil jeder ihrer Töne unmittelbare Resonanz im Geiste hat, weil in jedem Ergreifen des Gegenstands die Tiefe dieser Beziehung vorbehalten ist, ja miterfolgt. Dieß ist eben dadurch bereits ausgesprochen, daß der Dichter die subjective Innerlichkeit der Musik mit der objectiven Gestaltung der bildenden Kunst vereinigen soll. Sehen wir nun genauer auf jene zwei Linien zurück, so ist die ganze Sinnlichkeit, womit der Dichter anschaut, darum bereits auch die verinnerlichte, ideal gesetzte, also die Einbildungskraft, weil die Totalität der Anschauung sogleich

in der Bedeutung vor ſich geht, daß ſie ohne jede äußere Gegenwart des Objects das Bild bewahren und im Zuhörer hervorrufen muß. Das innere Bild ſoll aber in emphatiſchem Sinne vergeiſtigt, alſo von der eigentlich Ideal-bildenden Phantaſie verarbeitet werden. So ruht die dichtende Art der Phantaſie gleichmäßig auf dieſen beiden Linien: auf der ganzen Sinnlichkeit, die als Einbildungskraft zur innerlichen wird, und auf dem intenſiv reinſten Thun der Phantaſie. Trat in der Begründung der bildenden Phantaſie die Einbildungskraft in zweiter Linie ebenfalls auf, ſo lag hier das Gewicht auf der Objectivität des innerlich vorſchwebenden Bildes im Gegenſatze gegen das bildloſe Empfinden; tritt ſie jetzt in erſter Linie, ſofern nämlich die Totalität der Sinnenwahrnehmung unmittelbar in ſie überleitet, wieder auf, ſo liegt der Nachdruck eben auf der Vollſtändigkeit, womit alle äußeren Sinne in ihr auf innerliche Weiſe, in Abweſenheit des Gegenſtands, der Seele das Bild vorführen, das durch ihre Thätigkeit erfaßt wird, denn die Einbildungskraft ſieht nicht nur, ſondern hört auch, taſtet, ſchmeckt, riecht innerlich. Nun aber iſt allerdings das Thun der Einbildungskraft noch kein Läutern der Erſcheinungen zum Ausdruck der reinen Idee, daher ergänzt ſich die Begründung dahin, daß die dichtende Phantaſie auf die Phantaſie ſelbſt im engſten Sinne des Worts, auf die reine, Ideal-bildende Formthätigkeit geſtellt iſt. Alle Arten der Phantaſie müſſen zwar zu dieſer Höhe des Thuns ſich erheben, wenn ſie ächte Kunſtwerke hervorbringen wollen, ſie müſſen ein reines, ideales Bild geiſtig im Innern erzeugen, aber während die andern dieß Bild im äußeren Stoff niederlegen, bleibt es bei dem Dichter im Mittheilen nach außen geiſtig, innerlich: daher iſt ſein Element wie das keines andern Künſtlers die innere Idealbildung; daher haben wir die dichtende Phantaſie die Phantaſie der Phantaſie genannt.

§. 836.

Soll nun die dichtende Phantaſie ihr inneres Bild in Kunſtform darſtellen und hiemit den vollen Schein der Dinge vorführen, ſo muß ſie nothwendig auf alles Material, auch auf diejenige Beziehung zu einem ſolchen, die in der Muſik noch beſteht (vergl. §. 759. 767, 3.), verzichten (vergl. §. 533. 534) und ſich ſtatt deſſen eines bloßen Vehikels bedienen. Dieß kann nur der articulirte Ton, die Sprache ſein, als das Mittel, wodurch der Dichter das Bild, das er in ſich ſelbſt erzeugt hat, im Innern desjenigen hervorruft, an den er ſich wendet, alſo mit Phantaſie in Phantaſie thätig iſt. In engerem Sinne, als bei der Muſik, iſt daher die Phantaſie, in welche der Dichter das Gebilde der ſeinigen überträgt, das eigentliche Material, in welchem er arbeitet.

In §. 533. 534 ist gezeigt, daß die Kunst in stufenförmigem Gange je das Material, worin das Leben umfassender und tiefer zur Darstellung gebracht werden kann, an die Stelle des beengenderen setzt, bis endlich alles Material, weil sein Charakter wesentlich die sinnliche Ausschließlichkeit ist, abgeworfen wird, und es ist nachgewiesen, daß daraus zunächst eine Zweitheilung der gesammten Künste entsteht, indem der Gruppe derselben, welche sich sinnlichen Materials bedient, eine Kunst gegenübertritt, welche dieses Band zerschneidet. Darauf ist dann in §. 535 die Dreitheilung eingeführt durch diejenige Kunstform, welche den Moment des Uebergangs zu dieser völligen Lösung darstellt, indem sie ein sinnliches Material noch verwendet, aber nur als Voraussetzung, d. h. nur, um ihm das rein Bewegte, schon der Zeitform Angehörende, den Ton, zu entlocken. Daß nun die Abwerfung alles eigentlichen Materials mit der Poesie eintreten muß, folgt eben daraus, daß sie für alle Sinne und daß sie sowohl das innere, als das äußere Leben darstellt. Es ist schon bei der Verbindung von Künsten untereinander (§. 544) berührt, daß es Unnatur ist, Poesie, Musik und Malerei vereinigen zu wollen, der Unsinn der Verbindung voller Farbenwirkung und Formwirkung ist bei den bildenden Künsten nachgewiesen. Der bloße Versuch, sich ein Werk der Kunst vorzustellen, worin die Erfassung des Gegenstands nach sämmtlichen Seiten der Erscheinung sich an ein Material bände, hebt sich von selbst auf: nachgeahmte Figuren, welche völlige Farbe haben, sich bewegen, singen, sprechen, dazu wirklich bewegte Lüfte, Wasser, Pflanzen, und auch diese in allen Verhältnissen des Lichts und der Farbe, sind undenkbar. Die Kunst, die auf der ganzen innerlich gesetzten Sinnlichkeit ruht, kann sich auch nur an diese wenden, der *volle Schein* kann nur in der Einbildungskraft des Zuhörers oder Lesers hervorgerufen werden. Auch die bedingte Beziehung der Musik zu einem Körper als Material fällt daher weg: das Schöne kann mit dem, wodurch es vermittelt wird, nicht ebenso unmittelbar Eines sein, wie in der Musik mit dem Tone, den sie durch Anschlagen eines Körpers hervorbringt. Will ich nun, daß im Innern derjenigen, an die ich mich als Künstler wende, das Bild entstehe, das ich in meinem Innern trage, so bleibt als Mittel, als tragendes, überführendes, von meinem Innern zu dem des Andern überleitendes Medium, d. h. als *Vehikel*, nur die Sprache übrig. Die Sprache ist ein System articulirter Töne; die Zusammenschließung der Vocale durch Consonanten entnimmt den Ton dem bloßen Weben der Empfindung, bildet ihn im Worte zum Ausdruck des Bewußtseins, des Begriffs. Bewußtsein, Begriff: dieß bedeutet uns hier zunächst nur: Angabe bestimmter Objecte; wir untersuchen noch nicht die schwierige Frage, in welchem Sinne der Dichter allerdings auch an das Bewußtsein als eigentliches Denken des Allgemeinen sich wende. Die Sprache ist nun zwar schlechthin ein Verallgemeinern und das Wort

als ſolches gibt nie ein eigentliches Dieſes, ein empiriſch Einzelnes an, denn das Erzeugen von Lautzeichen, wodurch jedes Object ohne ſinnliche Aufweiſung kennbar gemacht wird, ſetzt ja eben voraus, daß durch Zuſammenfaſſung der Vielheit empiriſcher Individuen der Begriff, das Allgemeine gebildet ſei, und der urſprüngliche ſymboliſch bildliche Charakter der Laute und Schriftzeichen iſt in der entwickelten Sprache nothwendig und mit Recht vergeſſen, dem reinen Mechanismus gewohnter Verknüpfung des Inhalts mit dem Worte gewichen. Allein die Abſtraction des Denkens, wie es ſich in der Sprache darſtellt, iſt keine abſolute: die Einbildungskraft begleitet ſie und erzeugt ſich einen Auszug aus der unbeſtimmten Vielheit des Einzelnen, ein Bild der Gattung, das nun den Begriff derſelben, wie er im Wort als mechaniſirtem Zeichen gegeben iſt, umſchwebt: was man in der Pſychologie Denkbild genannt hat. Die Selbſtbeobachtung ſagt Jedem, daß mit dem Worte, wie es vernommen oder geleſen wird, eine ſinnliche Vorſtellung vor ſeinem Innern ſteht, bei dem Wort Mann ein Mann, Baum ein Baum u. ſ. w. Der Dichter kann alſo mit dem Vehikel der Sprache überhaupt auf das innere Schauen wirken, es hervorrufen, ſie iſt ſein elektriſcher Telegraph, durch den er ſein Bild zu dem hinüberſtrömen läßt, für den er dichtet. Dieß bedarf allerdings einer eingreifenden näheren Beſtimmung. Jenes Denkbild, das mit dem vernommenen Worte wie durch einen Zauberſchlag innerlich entſteht, hat an ſich weder die Kraft der Idealität, noch der Individualität mit dem äſthetiſchen Bilde gemein, es iſt blaß, verſchwommen und zur äußerſten Unbeſtimmtheit zerfließt es bei den Wörtern, welche abſtracte Begriffe im engeren Sinne bezeichnen, obwohl auch ſie urſprünglich andere, concrete Bedeutung hatten. Die Aufgabe des Dichters fällt in den Mittelpunct dieſes Verhältniſſes zwiſchen Sprache und innerem Bild hinein: er hat die Sprache ſo zu verarbeiten, daß er das Denkbild zum Idealbild erhebt, dem ganz Abſtracten ſeine Beziehung zum Sinnlichen zurückgibt, ebenſoſehr aber, daß er in dieſer Rückbildung zum Sinnlichen und durch dieſelbe die Energie des Allgemeinen vielmehr gerade verdoppelt. Wie er dieß bewerkſtelligt, welche Behandlung der Sprache dadurch gefordert iſt, dieß iſt hier noch nicht weiter auszuführen, ſondern zuerſt nur das Gewicht der Aufgabe an ſich feſtzuhalten. Und es liegt darauf der ganze Nachdruck eines Grundbegriffes: der Dichter hat Bilder, d. h. natürlich nicht blos einzelne Gleichniſſe, Metaphern u. ſ. w., ſondern innere Anſchauungen, richtiger: eine ganze Anſchauung zu geben. — Es erhellt nun, daß, wenn man in der Poeſie noch von einem Materiale ſprechen kann, dieß die Phantaſie des Zuhörers iſt. In §. 767, a. iſt dieß auch von der Muſik geſagt, aber durch a. beſchränkt: zwiſchen dem Künſtler und dem Zuhörer ſteht hier zwar kein Material mehr als ſirer Körper, ſondern ſchwebt nur ein Bewegtes, der Ton, aber er iſt mehr, als bloßes Vehikel, er iſt

doch das lebendige physikalische Dasein des Kunstwerks. Auch diese Beschränkung also fällt in der Poesie weg. Genauer gesagt ist es eigentlich die Einbildungskraft des Vernehmenden, die der Dichter zur Phantasie umzubilden hat, am richtigsten: die blos allgemeine Phantasie (§. 379—383), die er, so lange sein Gedicht wirkt, zur besondern, schöpferischen emporheben soll. Der Dichter arbeitet also mit Phantasie in Phantasie, er baut, er modellirt und meiselt, zeichnet, malt, stimmt wie der Musiker in der innerlich gesetzten ganzen Sinnlichkeit seines Hörers oder Lesers. In gewissem Sinne gilt selbst von diesem Materiale der Satz, daß alles Kunstmaterial roher und todter Stoff sein muß (vergl. §. 490): roh und todt ist die empfangende Phantasie *in diesem Verhältniß*, d. h. sie hat nach der Seite, in Beziehung auf den Gegenstand, den jetzt der Dichter bearbeitet, nicht selbst vorher etwas wirklich Schönes bilden können; auch ihre Thätigkeit in Mythus und Sage ist verglichen mit dem Kunstwerke noch formlos, roher, todter Stoff. Obwohl Geist ist also der Geist des Empfangenden doch in dieser Beziehung widerstandsloses Wachs, das erst zu kneten ist.

§. 837.

Die Kunst ist nun im eigentlichen Sinne *sprechend* und damit erst eigentlich *klar* geworden; denn durch die Sprache wird aller Inhalt an das *Bewußtsein* geknüpft. Mit dem *vollen* Scheine ist nun erst der *reine* Schein gewonnen; hiedurch vollendet sich der schon in der Auffassungsweise begründete Charakter der Geistigkeit (§. 835), wodurch die Poesie von allen andern Künsten sich unterscheidet; sie verzehrt tiefer und inniger, als die andern, alles Stoffartige, steht im vollsten Sinne des Worts auf dem Boden der *Idee* und trägt den Charakter der Unendlichkeit und der Totalität, vermöge der sie in jedem Bilde ein Weltbild gibt.

Es ist schon in §. 835 enthalten, daß die Poesie die geistigste Kunstform ist; der Satz blieb aber noch unentwickelt, das Prädicat der besondern Geistigkeit wurde zunächst in der Auffassungsweise gefunden, es erhält seinen vollen Sinn erst, wenn diese auch in die Darstellungsweise verfolgt wird. — Von jeder Kunstform galt es, daß sie gewissermaaßen sprechend sei, der Musik ist die Zunge gelöst, aber ihr fehlt der abschließende, Wort und Begriff bildende Consonant, die Dichtkunst erst ist *eigentlich* sprechend, erst dem Dichter „hat ein Gott gegeben, zu *sagen*, was er leidet." In dieser allereinfachsten Bestimmung liegt eine Welt. Wir fassen dieselbe zunächst nur an ihren Hauptpuncten. Im vorh. §. sind wir von der Bestimmung, daß die Sprache dem *Bewußtsein* einen bestimmten Gegenstand, dem Denken einen Begriff gibt, alsbald fortgeeilt zu der andern, daß es sich

um die Ueberleitung eines Bildes in die empfangende Phantaſie handle. Wir nehmen jetzt die erſte zunächſt für ſich wieder auf und laſſen dabei allerdings den Begriff im engeren Sinne des Wortes, das abſtracte Denken des Allgemeinen, vorerſt aus; die Frage, wie weit er neben dem in ein Denkbild überlaufenden Begriffe, der Concretes in ſeiner Allgemeinheit zuſammenfaßt, eine Rolle in der Poeſie ſpielen könne, werden wir ſpäter aufnehmen. Weſentlich iſt alſo, daß in der Poeſie Alles vom Bewußtſein getragen und begleitet wird, das denn in Begriffen ſich deutlich ſagt, was es in ſich aufnimmt. Gegenüber dem bloßen Empfinden in der Muſik, die ſich an den dunkeln Sinn des bloße Töne vernehmenden Gehörs wendet, haben wir allerdings ſchon der bildenden Kunſt, die dem Auge das klare Object vorführt, den Boden des Bewußtſeins zuerkannt. Das Bewußtſein iſt der Act, wodurch ſich das Subject ein Object klar gegenüberſtellt; in dieſem Acte, ohne daß er darum ſchon in den idealiſtiſchen des Selbſtbewußtſeins (vergl. §. 748) übergeht, kann das eine Glied der Syntheſe, das Subject, ſich mit größerer oder geringerer Schärfe in ſeiner Selbſtthätigkeit, daher auch mehr oder minder activ, eindringend, aneignend das Object erfaſſen. Dieſer Unterſchied hängt davon ab, ob zur Vorführung des Gegenſtands die Sprache nicht im Kunſtwerk ſelbſt, ſondern nur daneben, oder ob ſie innerhalb deſſelben und als urſprüngliche Trägerinn verwendet wird. Bei Bauwerken, Statuen, Gemälden wird uns der Zweck und Gegenſtand meiſt *genannt* oder wir nennen ihn uns ſelbſt und auch das Aeſthetiſche der Darſtellung geben wir uns in Worten an, aber der Künſtler ſelbſt als Künſtler ſpricht nicht. Der Dichter dagegen ſpricht eben als Künſtler und das Nennen iſt weſentlich. Daraus folgt zunächſt ganz einfach, daß dem Geſetze: *jedes Kunſtwerk ſoll ſich ſelbſt erklären*, keine Kunſt ſo ganz und eigentlich genügt, wie die Poeſie. Dieß iſt von der tiefſten Bedeutung für das Innerſte der künſtleriſchen Thätigkeit: der bildende Künſtler iſt durch die Stummheit ſeiner Kunſt gehalten, bekannte und geläufige, im Weſentlichen ſchon erfundene Gegenſtände vorzuziehen, und freilich muß er ſie wieder zum Stoff herabſetzen, daß ſeine Umbildung den Werth einer neuen Schöpfung habe; der Dichter dagegen heißt zwar auch geläufige, von der Volksphantaſie ſchon bearbeitete Stoffe willkommen, aber er kann doch weit unbeſchränkter Stoffe ergreifen, die noch nie behandelt ſind, denn da er ſie mit Worten exponirt, ſo braucht er keine Bekanntſchaft vorauszuſetzen; er iſt daher weit mehr eigentlich erfindend; vgl. Leſſing's Laokoon Abſchn. 11. Es entſpringt aber hieraus überhaupt eine Eigenſchaft, ein Grundzug in der Phyſiognomie der Dichtung, der als ein abſolutes, klares Faſſen, ein Treffen mit der Spitze des Bewußtſeins zu bezeichnen iſt; das Auge des Dichters und durch ihn das unſrige verhält ſich zu dem des bildenden Künſtlers wie ein durchbohrendes zu einem hell und deutlich, aber mehr

paſſiv ſpiegelnden. Alles hat hier dieſen bewußten Blitz, der Lichtpunct im Auge iſt packender, hat den Ausdruck der nicht fehlenden Sicherheit. Die Poeſie iſt die eigentlich wiſſende Kunſt. Sie verhält ſich zu allen bildenden Künſten und zu der Muſik wie die Malerei zu der Plaſtik, welche dem todten Auge erſt den faſſenden Lichtpunct gibt; es iſt ein geiſtiges Durchleuchtetſein aller Dinge in ihr, wie dieß keine andere Kunſt erringen kann, denn dieſer Ausdruck kann alle Formen erſt da beherrſchen, wo ſie wirklich reiner Schein ſind. An der Forderung, daß im Schönen aller Stoff in reinen Schein ſich verwandle, daß nicht der Durchmeſſer, nur der Aufriß, nicht das Innere des Gebildes, ſondern davon abgelöst die bloße Oberfläche wirke (vgl. §. 54), haben wir vorzüglich die Bildnerkunſt und die Malerei gemeſſen (§. 600 u. 650). Aber Stein oder Erz und Farbſtoff auf körperlicher Fläche, obgleich dieſe Stoffe als ſolche mit dem *dargeſtellten* Stoffe von Fleiſch, Knochen, Blut u. ſ. w. nichts zu ſchaffen haben, gemahnen doch mit der Gewalt ſinnlicher Gegenwart an die ſtoffartigen, phyſiologiſchen, phyſikaliſchen Bedingungen des Lebens, an den Durchmeſſer, und was die Muſik betrifft, ſo ſetzt die Luftwelle den wirklichen Nerv ſo unmittelbar in's Zittern, daß eine höchſt pathologiſche Wirkung nahe liegt. Kurz: in allen andern Künſten iſt die Materie noch nicht vollſtändig conſumirt und ſie verhalten ſich zur Dichtkunſt wie eine Malerei, welche noch die Farben in ungebrochener Stoffartigkeit verwendet, zu derjenigen, welche dieſelben wahrhaft concret ineinander verarbeitet und ſo das Colorit zur Reife ſättigt. Das iſt die Frucht davon, daß die Poeſie nur für das innere Auge und Ohr darſtellt, den Geiſt zu dieſer camera obscura macht. Mit Geiſt in Geiſt malend verwandelt ſie alle Schwere des Körperlebens in reine Geſtalt, alles Sein in bloßes Ausſehen, bloßes Erſcheinen. Hier iſt daher Alles verkocht, geiſtig durcharbeitet, durchbeizt. Sie iſt gefrorner Wein ohne das Eis, das die andern Künſte mitgeben. Mit dieſer Geiſtigkeit ſteht nun die andere Beſtimmung des vorh. §., daß die Poeſie das Vehikel der Sprache zu einem Leiter lebendiger innerer Bilder zu geſtalten hat, ebenſowenig im Widerſpruch, als der Grundbegriff des Schönen überhaupt einen ſolchen enthält; das Element der Innerlichkeit hebt die Sinnlichkeit ſo wenig auf, daß vielmehr gerade die Poeſie außerordentlich ſtoffartiger, pathologiſcher Wirkung fähig und leicht in Verſuchung iſt, zu ſolcher überzugehen. Wir haben ein Aehnliches bei der Malerei geſehen, welche ſo viel geiſtig ſublimirter, vermittelter iſt, als die naive Sculptur, und doch die Sinnlichkeit ſo viel tiefer und heißer zu entzünden vermag, namentlich im Nackten. Es hat dieß ſeinen Grund nicht nur in der Farbe, ſondern eben in der vertieften Innerlichkeit dieſer Kunſt überhaupt. Alle Leidenſchaft hat ihre wahre Stärke gerade im innern Bilde, das glühend vor dem Geiſte ſchwebt, und die Kunſt, die dieß ganz in der Gewalt hat, muß die heftigſten Erregungen,

die concentrirteſten Affecte hervorrufen können. Es folgt einfach aus dem Weſen des Schönen, daß dieſe Hebel nur objectiv verwendet werden ſollen, d. h. daß das Wilde und Ueppige nur entfeſſelt werden darf in einem Zuſammenhang, der ihm durch einen großen und geſunden Inhalt ſeine ſtoffartige Spitze bricht und aus der Vollendung der Form hervorleuchtend dem Heißeſten ſelbſt eine ideale Kühle gibt; ſonſt fällt die Poeſie unter ihren ſchönſten Beruf herab, worin ſich alles hier Geſagte zuſammenfaßt: entſchiedener, als jede andere Kunſt, die Idee durch die begrenzte Erſcheinung hindurchſcheinen zu laſſen. Alle Kunſt ſtellt für die Phantaſie dar, „die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, iſt das Geheimniß des Künſtlers“ (W. v. Humboldt. Aeſth. Verſuche. W. B. 4, S. 19), aber die bildenden Künſte ſtellen einen Körper in die Mitte zwiſchen die Phantaſie des Künſtlers und Zuſchauers, der Muſiker bedarf noch eines ſolchen, um die Tonwelle zu erzeugen, welche er zur Erſcheinung des Bildes ſeiner empfindenden Phantaſie geſtaltet; der Dichter aber weckt unmittelbar Phantaſie mit Phantaſie und macht ſein Bild nur ſo äußerlich, daß es in der Veräußerung innerlich bleibt. Daher geht ihm nichts verloren von der Unendlichkeit, deren wunderbarer Hauch das Object der Anſchauung umſchwebt, ſobald es durch die Einbildungskraft innerlich geſetzt iſt (vergl. §. 388), und die natürlich nicht verſchwindet, ſondern wächst, wenn ſich dieſer Act zur Phantaſie ſteigert. Es iſt zu §. 388 geſagt, die Vergeiſtigung bemächtige ſich in dem Momente, wo das Angeſchaute zum innern Bilde wird, obwohl es qualitativ noch nicht zum ſchönen umgeſchaffen ſei, ſozuſagen erſt der Umriſſe und mache ſie erzittern, in unendlichen Wiederhall des ſubjectiven Gefühls verſchweben, es iſt an die grenzenloſe Geiſtergewalt des Furchtbaren erinnert, das wir genöthigt werden uns vorzuſtellen, während wir es nicht ſehen. Wir kommen an ſeinem Orte darauf zurück, wie der Dichtkunſt die beſondern Wirkungen, die in dieſen Zuſammenhang gehören, erſt wahrhaft zu Gebot ſtehen. Die Geiſtigkeit des einzelnen Zuges im poetiſchen Bilde iſt aber zugleich ein Theil der geiſtigen Durchſichtigkeit, der in dieſer Kunſt wie in keiner andern das Ganze durchdringt. Sie betont mit jedem Strich ihres Gemäldes nachdrücklicher, als die übrigen Künſte, die ideale Einheit, welcher alle Theile deſſelben dienen. Der Ausdruck herrſcht hier ähnlich wie in der Malerei, aber auf höherer Stufe, daher intenſiver über die Form. Iſolirt ſich ein Theil des Kunſtwerks und dient nicht der Idee, ſo iſt das Weſen dieſer Kunſt noch ſchuldhafter verletzt, als wenn ebendieß in der bildenden geſchieht, denn ihre Geſtalten ſind geiſtig ſchwebend und flüſſig, das Beziehungsvolle iſt ihr Element. Nun offenbart das Schöne in der beſtimmten Idee die abſolute Idee (§. 15); indem es ein Individuum zeigt, das ganz Individuum iſt und doch ganz ſeiner Gattung entſpricht, alle Gattungen und deren Individuen aber Glieder des Einen Weltganzen

ſind, ſo öffnet es den Blick in eine Welt, welche überall vollkommen iſt, und faßt in ſeinen Ring, ſei er klein oder groß, das All. Die Unendlichkeit des ächten Kunſtwerks iſt daher zugleich Totalität; hat aber keine Kunſt ſo intenſiven Charakter der Unendlichkeit wie die Poeſie, ſo entfaltet auch keine im engen Raum des Einzelnen ſo vernehmbar das Ganze der Welt, der Menſchheit und ihres Schickſals, der Natur in ihrer unendlichen Sympathie mit der Menſchenwelt, keine vermag uns ſo entſchieden „in einen Mittelpunct zu ſtellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen in's Unendliche ausgehen“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30). Es iſt das Herrliche an einem Kinde, daß es noch ganz als bloße Möglichkeit, daher als unendliche Möglichkeit erſcheint; die männlichſte, activſte Kunſtform verleiht ihren Gebilden bei aller Kraft der Begrenzung dieſe Grenzenloſigkeit der Perſpective und erhebt den einfachſten Fall zum Weltbilde. Hemſterhuis beſtimmt das Schöne als das, was die größte Ideenzahl in der kleinſten Zeit gewährt; damit iſt nicht ſein Weſen, aber ein nothwendiges Merkmal ſeines Weſens ausgeſprochen und der Poeſie kommt im höchſten Grade dieſes Merkmal zu. Ueber Homer's, Shakespeare's, Göthe's Geſtaltungen meint man ein wunderbares Zittern myſtiſcher Luftwellen wahrzunehmen, Zauberfäden, die von dem klar Begrenzten in das Unendliche hinauslaufen, es iſt eine Ausſicht, wie von einem feſten Puncte auf das Meer; es ſcheint alles Große, ewig Wahre herzuſchweben, um ſich in den geſchloſſenen Kreis des Gedichts zu fangen und wieder hinauszurinnen in alle Weite. Es iſt nur dieſer Menſch, dieſe Gruppe von Menſchen, dieſe Natur umher, und man ruft doch aus: ſo iſt der Menſch! das ſind des Menſchen Kräfte, das die Wechſelwirkung mit der Natur! Oder es iſt ſogar nur ein Baum, Fluß, Berg, ein Thier und doch knüpft ſich Ahnung des ganzen Daſeins und der Geſchicke der Seele und der wechſelnden Menſchengeſchlechter daran. Das ächte Dichtwerk iſt auch daher nie zu Ende zu erklären; ein ſolcher Baum mag geſchüttelt werden, ſo oft man will, er ſpendet immer neue Früchte. Ein Vorhang ſchließt den Hintergrund der Scene ab, aber er bewegt ſich geiſterhaft und man meint ein Flüſtern hinter ihm zu vernehmen von wunderbaren Stimmen. Der Maler wird einen Fluß ſo behandeln, daß man ſeine Kühle zu fühlen, ſein Rauſchen zu vernehmen glaubt, daß man im Wechſelſpiel ſeines Spiegels mit Luft und Himmel ein Bild der menſchlichen Seele ahnt, aber Göthe im „Fiſcher“ und E. Mörike in „Mein Fluß“ ſagen es, leihen der Ahnung das Wort.

Die Perſönlichkeit des Dichters wird von dieſem Charakter der Poeſie das Gepräge tragen. Den Naturen, die für die bildenden Künſte organiſirt ſind, theilt ſich etwas von der Ausſchließlichkeit ihres Materials mit und der Beruf, den Inhalt wortlos in daſſelbe zu verſenken, iſt von einer gewiſſen relativen Unbewußtheit begleitet; der Muſiker löst dem Inhalt die

Zunge, aber ſo ganz in der Weiſe der Innerlichkeit der Empfindung, daß er gerade noch unbewußter erſcheint, als namentlich die Maler-Natur, die hellblickendſte und am meiſten geſchüttelte in der Gruppe der bildenden Künſtler. Der Dichter aber wird ſich zu andern Künſtlern verhalten wie (in allem tiefen Unterſchiede) der Philoſoph zu den Männern der Fachwiſſenſchaften, vor ihm liegt das Leben enthüllt, er hat das Räthſel gefunden. Die geiſtige Gelöstheit, durch die er ſich auszeichnet, hat ihre negative Grundlage in der ungleich leichtern Beherrſchung des Vehikels, das an die Stelle des Materials getreten iſt: der Dichter iſt weniger, als jeder andere Künſtler, Handwerker, der Geiſt hat daher wirklich auch weit mehr ſeine Zeit frei für ſinnendes Umſchauen und Durchdringen der Dinge. Der poſitive Grund aber liegt in dem Weſen ſeiner Kunſt, wie es aufgezeigt iſt.

§. 838.

Die Poeſie iſt aber als die ſubjectiv-objective Kunſtform auch die Totalität der andern Künſte. Auf der einen Seite hat ſie (vgl. §. 834 u. 835) das Reich der bildenden Künſte im Beſitze: ſie bildet nicht nur ihr Verfahren nach, ſondern umfaßt überhaupt ihre Gegenſtände, und zwar, wie keine von ihnen, in unbeſchränkter Ausdehnung, ſo daß ſie die ganze ſichtbare Welt vor dem innern Auge ausbreitet. Dazu kommt noch, daß der Dichter auch Taſtſinn, Geruch und Geſchmack (vergl. §. 71) bedingter Weiſe in Wirkung ſetzen kann.

Es iſt jetzt näher zu beſtimmen, wie die Poeſie den Gegenſatz der Künſte, der objectiven, bildenden, und der ſubjectiven, ſtimmenden Hauptform ſo aufhebt, daß ſie in ſich vereinigt, was jede derſelben vor der andern voraus hat, und ſo als die Kunſt der Künſte ſich darſtellt. Dabei iſt von der Wiederaufnahme des Prinzipes der bildenden Kunſt auszugehen, denn es iſt eine ebenſo weſentliche, als vielfach, namentlich in der modernen Zeit, verkannte Grundbeſtimmung, daß der Dichter das Innere, das er darſtellen will, in Geſtalten niederlegen, dieſe als Träger deſſelben vorführen muß. Wer dem innern Auge nichts gibt, wer ihm nicht zeichnen kann, iſt kein Dichter. Das iſt die μιμησις der Alten: objective Darſtellung; dadurch iſt der Künſtler ποιητης. „Jeden, der im Stande iſt, ſeinen Empfindungszuſtand in ein Object zu legen, ſo daß dieſes Object mich nöthigt, in jenen Empfindungszuſtand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher," dieſes Wort Schiller's (Briefwechſel mit Göthe Th. 6. S. 35), das wir zu §. 392, 1. in weiterer Bedeutung ſchon angeführt haben, gilt hier natürlich in ſeiner engſten. Mancher hält ſich für einen Dichter, weil er ein paar Gefühle in Verſe

gebracht hat, während er unfähig wäre, das einfachſte Object, einen Trupp Bauernburſche, Muſikanten, Zigeuner u. dergl. lebenswahr zu zeichnen. Man berufe ſich gegen unſere Grundforderung nicht auf die lyriſche Dichtkunſt. Es wird ſeines Orts gezeigt werden, daß ihr ſubjectiver Charakter keinen Einwand gegen dieſelbe begründet; vorläufig darf als unbezweifelt vorausgeſetzt werden, daß die zwei Gattungen, die ein umfaſſendes Weltbild in handelnden und leidenden Charakteren objectiv niederlegen, das Weſen der Poeſie vollkommener ausſprechen, daß aber auch die lyriſche Dichtung eine gewiſſe Objectivität, eine Situation, hervortretendes Bild einer Perſönlichkeit fordert. Wir ziehen nur das Reſultat aus §. 834 und 835, wenn wir nun aufſtellen, daß der Standpunct der bildenden Kunſt in der Poeſie wiederkehrt. Im Allgemeinen hat das Wort des Simonides, die Dichtkunſt ſei eine redende Malerei, ſeine Wahrheit. Die dunkle Halle, worin ſich die Kunſt als Muſik von der Zerſtreuung des Sichtbaren tief in ſich ſammelte, thut ſich wieder auf, die Welt liegt im hellen Sonnenſchein ausgebreitet wieder vor dem Auge, aber nur vor dem der innern Vorſtellung. Zunächſt hat dieſe Erneuerung der bildenden Kunſt den Sinn, daß der Dichter das Verfahren der bildenden Künſte eigentlich nachahmen, ein Bild ihres ſpezifiſchen Werkes geben kann: Paläſte vor uns aufbauen, Bildwerke, Gemälde, ſchöne Gärten, gymnaſtiſches Spiel uns vorführen. Es darf nur an die herrlichen Beiſpiele im Homer erinnert werden. Ungleich weſentlicher jedoch, als dieſes Nachbilden, iſt das verwandte freie Bilden an demſelben Stoffe. Dem Dichter ſteht der Wechſel der verſchiedenen Auffaſſungen der bildenden Künſte zu Gebot und er wird bald dieſe, bald jene in Anwendung bringen: er nöthigt uns, bald mit meſſendem, bald mit taſtendem, bald mit maleriſchem Auge zu ſehen. So kann er z. B. Erd- und Bergformen vor unſerem innern Auge entweder mehr ſo aufbauen, daß unſer Gefühl für Maſſenverhältniſſe befriedigt wird, oder er kann ihre ſanften Wölbungen, Sättel, Falten, überhaupt das Bewegtere ihrer Formen dem in das Auge übergetragenen Taſten vergegenwärtigen, oder endlich dieſe Auffaſſungsweiſen ganz in eine Licht- und Farbenwirkung ſtimmungsvoll auflöſen. Es gibt menſchliche Geſtalten, welche nur dem Bildhauer, andere, welche nur dem Maler günſtigen Stoff bieten; der Dichter, der beides zugleich iſt, hat die Mittel, ſowohl die einen, als die andern, der entſprechenden Art der Anſchauung lebendig entgegenzubringen. Die ächte Poeſie iſt im Vergegenwärtigen ſo ſtark, daß wir meinen, ihre Geſtalten greifen zu können; Homer's Gebilde leuchten in vollkommen plaſtiſcher Beſtimmtheit der Formen und Umriſſe, Shakespeare's Charaktere wandeln in maleriſcher Beleuchtung ſo nahe zu uns her, daß wir jeden Zug ſehen können. Zu genau darf es mit dieſem Eindruck allerdings nicht genommen werden, wie ſich anderswo zeigen wird, die Energie ſeines Scheins iſt aber eine vollſtändige.

Wir faſſen hier bereits auch den Umfang des Darſtellbaren in's Auge, ohne jedoch diejenige Seite der Erweiterung noch zu berückſichtigen, welche ſich aus der Vereinigung mit der Grundform der Muſik ergibt, obwohl darauf bereits hier Rückſicht zu nehmen iſt, daß die Gebilde des Dichters Bewegung haben, die des bildenden Künſtlers nicht. Der Dichter umfaßt denn nicht nur dieſelben Stoffe wie dieſer, ſondern auch in unbeſchränkter Ausdehnung. Das ganze Gebiet des Sichtbaren iſt ihm aufgeſchloſſen, auch die Grenzen, welche der Malerei noch geſteckt ſind (vergl. §. 678 ff., abgeſehen von der Beziehung auf das Häßliche, welche hier noch nicht aufzunehmen iſt). Was naturſchön iſt, aber nicht nachgeahmt werden kann, weil es zu momentan, zu unmittelbar, zu außergewöhnlich, zu unerreichbar blendend erſcheint: er kann es uns vorzaubern und er darf es, denn er wetteifert ja nicht in wirklicher Farbe mit der Intenſität der Naturfarben, er gibt dem Momentanen und ganz Unmittelbaren (wie Baumblüthen und erſtes Frühlingsgrün), dem Außergewöhnlichen, Einzigen eine ausgeſprochene Beziehung auf inneres Leben, die ihm ewige Bedeutung ſichert, er „läßt den Sturm zu Leidenſchaften wüthen, das Abendroth in ernſtem Sinne glüh'n." Auch das Kleinſte iſt ihm nicht undarſtellbar, er mag Inſektenſchwärme durch die Luft ſpielen laſſen, mit denen ſich der Pinſel des Malers nicht befaſſen kann, u. dgl. Es iſt namentlich nicht zu überſehen, daß er ſelbſt Solches, was an ſich dem äußern Auge ſichtbar, aber verdeckt iſt, dem innern vorführen, daß er uns z. B. den dunkeln Meeresgrund mit ſeinen Ungeheuern ſchildern kann. In der Poeſie iſt auch das Dichte zugleich durchſichtig. Dieß iſt von den umfaſſendſten Folgen für die Weite und Fülle des Feldes, das der Dichter vor uns ausbreitet: ſeine Bilder decken ſich nicht (Leſſing Laok. Abſchn. 5). Er hat kein beengendes Gedräng im Raume zu ſcheuen, er mag ihn füllen, wie es ihm aus inneren Gründen gut dünkt. Es liegt aber in dieſer Richtung noch ein weiterer ungemeiner Vortheil. Durch ihre Beziehung zum Volksglauben fließt der Kunſt eine Gattung von Geſichts-Erſcheinungen zu, welche ſichtbar unſichtbar genannt werden können und von der gewaltigſten Wirkung ſind: Götter- und Geiſter-Erſcheinungen. Dieſe Weſen ſollen bald nur von denjenigen innerlich geſehen werden, an die ſich der Künſtler wendet, bald äußerlich von einigen der Perſonen, die er im Kunſtwerke vorführt, von andern nicht (wie Banquo's Geiſt im Makbeth und des Königs im Hamlet), bald von allen, immer aber nur ſo, daß es ein unbeſtimmtes Sehen, Sehen einer Geſtalt von verſchwebenden Umriſſen iſt. Ueberall iſt hier der Maler in einer übeln Lage: im erſten und zweiten Falle geräth er in den Widerſpruch, eine Erſcheinung ſchlechthin ſichtbar zu machen und doch anzeigen zu ſollen, daß ſie von Niemand oder nicht von Allen geſehen wird. Leſſing zeigt (Laokoon Abſchn. 12), wie derſelbe aus den Grenzen ſeiner Kunſt

herausgeht, wenn er sich hier mit der Wolke hilft, die bei Homer nur die Unsichtbarkeit bedeuten soll. Er zeigt aber auch, wie der Maler mit den ungemeinen Größe-Verhältnissen der Göttergestalt in's Gedränge kommt, indem er ihr die übergroßen Dimensionen nicht geben kann, und er übersieht nur, daß er das an sich zwar könnte, da ja in der Malerei aller Maaßstab relativ ist (§. 649, a.), daß aber doch diese Freiheit nicht schrankenlos benützt werden kann, weil im vorliegenden Falle durch die räumliche Fixirung so ungleicher Größenverhältnisse die Helden zu klein erschienen. Hier zeigt sich also, daß doch erst die Poesie auch in der Darstellung jeder Größe ganz frei sich bewegt. Aber noch mehr: die Größe des Götter- und Geisterleibes wächst für die Phantasie zu einer unendlichen an, dem äußern Auge ist sie begrenzt, richtiger: dem deutlich sehenden äußern Auge. Solches unbestimmtes Sehen kann nun der Maler schwer ausdrücken, denn so dämmernd und in Helldunkel verschwimmend er sein Object geben will, es hat doch zu viel Bestimmtheit, um den Abgrund von Staunen zu öffnen, den nur die Phantasie ohne die äußern Sinne kennt. Endlich genießt der Dichter noch einen besondern Vortheil, der in der Anm. zu §. 837 schon berührt wurde, wo von dem Charakter der Unendlichkeit die Rede war, der dem innern Bild eigen ist: er kann Handlungen so schildern, daß wir wissen, sie geschehen jetzt, daß sie uns aber zugleich verhüllt sind, im Dunkel vor sich gehen, oder so, daß Personen im Gedichte selbst darum wissen, sie aus andeutenden Zeichen errathen, sie sich vorstellen, aber ohne sie zu sehen. Hier ergeben sich denn dieselben ungeheuern Wirkungen, wie durch das halbdeutlich gesehene Wunderbare. Welche Hölle gräßlicher Entscheidung liegt in den Worten der Lady Makbeth: jetzt ist er d'ran! Der Maler mag wohl einen Lord Leicester darstellen, wie er verdammt ist, Moment für Moment den Hinrichtungs-Act der Maria Stuart sich zu vergegenwärtigen, man mag ihm den furchtbaren Vorgang in seinem Innern ansehen, aber wie ganz anders wirkt die Scene, wenn der Dichter durch seine Mittel uns zwingt, mit Leicester aus den dumpfen Lauten, die er vernimmt, uns das Bild des Gräßlichen zu erzeugen, das ungesehen von unserem physischen, wohl gesehen von unserem geistigen Auge vor sich geht! — Das sind denn lauter Vortheile, die Lessing wohl berechtigten, (Laok. Abschn. 14) zu sagen: müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Schließlich ist nicht zu übersehen, daß der Dichter auch jene stoffartigeren Sinne, die auf unmittelbarer Berührung, chemischer Auflösung der Körper beruhen, in Wirkung setzen kann und darf, da er ja an die ganze innerlich gesetzte Sinnlichkeit sich wendet. Diese Sinne liegen allerdings schon dem Charakter des Gehöres näher, zu dem wir erst übergehen; ihre

Eindrücke gleichen den toniſchen darin, daß die Sprache eigentlich keine Worte für ſie hat, allein der Dichter kann das Object nennen und darauf geſtützt genügen die unzulänglichen Sprachmittel, uns die dunkeln, aber ſtark ergreifenden Wahrnehmungen dieſer Art zu vergegenwärtigen. Allerdings darf er ſie nur ungleich untergeordneter, als die Vergegenwärtigung von Tönen, ungleich mehr nur als Beigabe des Sichtbaren in uns hervorrufen, es bleibt daher bei dem Satze §. 834 Anm., daß die Poeſie eigentlich kein neues Erſcheinungsgebiet erobert, daß er ſie aber nicht zu ſcheuen hat, daß ſie im Gegentheil bedeutende äſthetiſche Hebel für ihn werden können, iſt ſchon in der Anm. zu §. 71 berührt; er wird ſie wie eine tiefe Symbolik mit menſchlichen Stimmungen in geheimnißvolle Verbindung ſetzen, Aufregungen der bedeutendſten Art aus ihnen entſpringen laſſen.

§. 839.

Auf der andern Seite hat die Dichtkunſt mit der *Muſik* durch ihr 1.
Vehikel, die Sprache, überhaupt die Form der reinen Bewegung, des Geiſteslebens, die *Zeitform* gemein. Sie wendet ſich nun mit dieſer Form zunächſt, 2.
wie jene, an das *Gefühl*, indem ſie nicht nur muſikaliſche Kunſtwerke für das innerlich geſetzte Gehör irgendwie nachzubilden vermag, ſondern, was ungleich wichtiger iſt, indem ſie mit der Tonkunſt den Inhalt theilt und mit ihrem eigenen Mittel, in gewiſſer Beziehung ſogar umfangreicher, Stimmungen darſtellt. Sie hat aber überhaupt das Gebiet der bildenden Kunſt, das Sichtbare, mit dem der Muſik, der innern Welt, ſo zu vereinigen und die unmittelbare Herkunft von der letztern ſo zu bethätigen, daß alle ihre Gebilde durchaus *empfunden* ſind, daß ſie dadurch lebendiges Gefühl der Zuſtände mittheilt. Endlich gibt ſie gemäß dieſer nahen Verwandtſchaft und um nicht alle äußere 3.
Sinnenwirkung zu opfern, ihrem Vehikel, der Sprache, eine der Tonkunſt verwandte, urſprünglich für muſikaliſchen Vortrag wirklich beſtimmte, *rhythmiſche Form*.

1. Zunächſt iſt vom Unterſchiede zwiſchen dem muſikaliſchen und dem zum Wort articulirten Ton abzuſehen und beſtimmt hervorzuheben, daß die Poeſie mit der Muſik die Form des Nacheinander, die Zeitform, alſo die des pſychiſchen Lebens theilt. Der Boden des Geiſtes iſt erreicht und wird nicht wieder verlaſſen, ſondern in die Tiefe bearbeitet. Es iſt aber hier, wo es eben auf die Vereinigung der Wirkungen des Nacheinander mit denen des Nebeneinander ankommt, dieſe Beſtimmung genauer anzuſehen. Der Geiſt iſt keineswegs blos eine Bewegung im Nacheinander, ſondern er iſt zugleich die innerlich gewordene Raumwelt, innerliches Anſchauen des Nebeneinander, alſo des Gleichzeitigen. Es iſt falſch, wenn man ſagt, der Geiſt

könne nicht mehrere Vorstellungen gleichzeitig vollziehen. Als Phantasie breitet er ein Bild vor sich aus, das viele Bilder in sich schließt, seine Gefühle sind concrete Einheiten, als Denken faßt er einen Umkreis von Gedanken in Einem zusammen. Aber Alles, was er innerlich schaut, fühlt und denkt, bewegt sich im stetigen Flusse der Zeit. Der Geist ist zeitlose Idealität, in Zeitform sich äußernd, diese ist der Pulsschlag, der Perpendikel seiner Ewigkeit. So kann er denn das, was er gleichzeitig in sich zusammenfaßt, nicht anders, als in der Form des Nacheinander darstellen, wenn er nicht seine Grundform freiwillig aufgeben und sein Inneres in festem Körper nachgebildet in den Raum stellen will. Die Musik führt gleichzeitige Unterschiede des Gefühls im Nacheinander der Zeit vor, indem sie sich zur Harmonie ausbildet. Die Poesie kann mit dem Vehikel der Sprache nicht ebenso verfahren, denn es können nicht Mehrere zugleich gehört oder gelesen werden, sie gibt aber in Einem Momente der Phantasie eine räumliche und geistige Vielheit, freilich nicht, ohne in Schwierigkeiten und Incongruenzen zu gerathen, indem sie diese Vielheit successiv fortführt. Davon wird seines Orts die Rede sein; jetzt ist zunächst die Verwandtschaft zwischen Musik und Poesie weiter zu verfolgen.

2. Wie das Bewußtsein überhaupt die Erinnerung des Gefühls bewahrt und von ihm begleitet wird, so muß die Kunstform, die den Uebergang vom Einen zum Andern vollzieht, das Element, aus dem sie (logisch, doch in gewissem Sinn auch historisch) herkommt, festhalten und kundgeben. Es sind aber die Momente, worin dieß innige Band, diese Rückweisung auf den mütterlichen Schooß sich ausspricht, wohl zu unterscheiden. Für's Erste findet, ähnlich wie bei der geistigen Erneuerung der Wirkungen der bildenden Kunst, ein eigentliches Nachahmen der Leistungen Statt: die Dichtkunst kann bis auf einen gewissen Grad dem innerlichen Gehöre durch Worte Charakter und Gang von Tonwerken vergegenwärtigen; sie kann es, sofern dem Gefühle das Bewußtsein (§. 748), die Vorstellung bestimmter Objecte (§. 749), das Denken und die Willenserregung (§. 756) immer unmittelbar nahe liegt, sie kann es aber doch nur in ganz entfernter und schwankender Andeutung, indem das Innerste des spezifisch für sich auftretenden Gefühls niemals in Worte zu fassen ist. Nur das Allgemeinste einer Stimmung, wie sie in einer Melodie liegt, kann ausgesprochen werden, wie tief und ahnungsvoll aber, dafür gibt Shakespeare ein Beispiel in den Worten des Herzogs in „Was ihr wollt":

Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte stiehlt und gibt. —

Zu größerer Bestimmtheit bringt es natürlich die Poesie, wenn sie dieß ungenügende Andeuten durch das Bild der Wirkung einer bestimmten Musik ergänzt, wie Homer, wo er von Demodokos erzählt, der Dichter der Gudrun, wenn er schildert, wie bei Horands Gesang die Vögel schweigen, die Fische im Wasser stille halten. Dieß ganze Moment bleibt aber ein sehr untergeordnetes; ungleich wesentlicher ist das andere, daß die Poesie einfach durch sich selbst die Welt der Stimmungen darstellt. Der §. sagt: „nach einer Seite sogar umfangreicher, als die Musik"; dieß erklärt sich aus dem, was über das Verhältniß von Vocal- und Instrumentalmusik (§. 764) mit Rückbeziehung auf das Verhältniß zwischen Gefühl und Bewußtsein (§. 748) gesagt ist: das Reich der Gefühlszustände wird viel umfassender geöffnet, wenn das Wort die Objecte nennt, auf welche das Gefühl bezogen ist. Es ist aber an der erstern Stelle auch gezeigt, wie durch diese hülfreiche Anlehnung für die Musik doch eine Incongruenz entsteht, wie sie sich des Textes ebensosehr erwehrt, als an ihn anschmiegt; verhält sich dieß so in jenem Gebiete, wo der Dichter ganz nach den Zwecken des Musikers sich richtet und die Poesie in seinem Text als solche nur geringen Anspruch macht, so wird sich im eigenen Felde der Dichtkunst die Sache anders wenden: in allen speziellen Schilderungen des Stimmungslebens wird, indem das Wort dem Gefühle durchaus Beziehung auf Objecte gibt, dieses in einem gewissen Sinne vielseitiger erschöpft, aber auch aus seinem Elemente gehoben und zum bloßen Begleiter anderer Kräfte, zur bloßen Atmosphäre, worin bestimmter Inhalt, Sichtbares, Vergegenwärtigung wirklich genannter Affecte, Entschlüsse, Handlungen sich gestaltet. Nur darf dieß Element, diese Atmosphäre darum keineswegs zu einer bloßen Nebensache werden, und dieß führt auf das dritte Moment, das Wesentliche, den Mittelpunct. Nicht nur nämlich, wo es sich speziell von Schilderung einzelner Gefühlszustände handelt, sondern überhaupt und immer soll Alles in der Poesie stimmungsvoll sein. Wir haben ja gesehen, daß das Gefühl die lebendige Mitte des Geisteslebens ist, woraus alles Bestimmte hervorgeht, worein es wieder einsinkt, worin es erst zum innersten Eigenthum des Subjects wird, woraus es wieder auftaucht, wie aber das Gefühl nicht verschwindet, wenn das Bestimmte, Bewußte aus ihm sich ausgeschieden hat, sondern es als innige Erinnerung seines Ursprungs begleitet. Dieß gilt nun ganz von der Poesie als der Kunst der Darstellung des bewußten Lebens in Phantasieform. Was nicht empfunden ist, hat kein Leben, keine Wahrheit. Alles ächt Poetische ist durchaus in Empfindung getaucht; es sind wahrnehmbare Wellen, warme Strömungen, welche das ganze Gebild umweben, es ist ein bestimmter Duft, der Niemand entgeht, welcher Sinn hat. Wie viele Poesie ist freilich geruchlos! Ein großer Theil der poetischen Literatur, namentlich der neueren, fällt schon durch diesen einfachen Maaß-

ſtab in das Nichts. Man kann ſagen, daß in der zum vorh. §. angeführten Schiller'ſchen Definition des Dichters nach ihrem erſten Theile: „Empfindungszuſtand" die Poeſie nicht genug von der Muſik unterſchieden ſei; man könnte ebendaſſelbe dem Worte Göthe's vorwerfen: „lebendiges Gefühl der Zuſtände und die Fähigkeit, es auszudrücken, macht den Dichter"; man könnte darauf erwiedern, daß hier unter „Zuſtände" wohl das Ganze der Situationen, das Gefühl ſammt den Dingen und Gedanken verſtanden ſei; allein daran liegt hier wenig, ſondern mit gutem Grund haben die beiden großen Dichter unſerer Nation einmal recht und ganz betonen wollen, daß alles Aufzeigen der Dinge in der Poeſie null ſei, wenn es nicht jedem Gemüthe die Innigkeit urſprünglicher Empfindung mittheile zum Zeugniß, daß es daraus hervorgegangen. Daher iſt in ſeiner Einfachheit doch ſo bedeutend, was Göthe von Shakespeare geſagt hat: bei ihm erfahre man, wie den Menſchen zu Muthe ſei. — Wir können nun das Weſen der Dichtkunſt, wie ſich in ihr die bildende Kunſt und Muſik wiederholt und vereinigt, dahin beſtimmen: die Dichtkunſt iſt empfundene und empfindende Geſtalt. Der Mangel dieſer Beſtimmung wird ſich zeigen und heben. — Nahe liegt es übrigens, ſchon hier den Schluß zu ziehen, daß die jetzt hervorgeſtellte Seite der Dichtkunſt ihr beſonderes Recht in einem eigenen Zweige zur Geltung bringen werde. Zum vorh. §. wurde dieſer Zweig vorläufig erwähnt, um einem Einwande gegen die Forderung objectiver Bildlichkeit zu begegnen; der gegenwärtige Zuſammenhang weiſt poſitiv auf ihn hin, doch iſt dieß erſt aufzunehmen, wenn wir zur Eintheilung der Poeſie in ihre Gebiete übergehen.

3. Vom Rhythmiſchen, — worunter alle Formen der gebundenen Rede begriffen werden, — nehmen wir hier vorerſt nur die allgemeinſte Bedeutung, die innere Begründung im Zuſammenhange zwiſchen Poeſie und Muſik auf. Wenn alles Dichten vom Gefühl ausgeht und, wie es immer zum Objectiven fortgehen mag, im Gefühle bleibt, ſo folgt von ſelbſt, daß die poetiſche Stimmung zugleich eine Nervenſtimmung iſt, welche den Keim und Grund zu gewiſſen formalen Ordnungen, die ſich im Darſtellungsmittel niederlegen, auf ähnliche Weiſe mit ſich führen wird, wie die muſikaliſche. Es leuchtet freilich auch ſogleich ein, daß eine andere Formenwelt in dem articulirten Tone ſich entwickeln muß, der nur Vehikel iſt, als in dem nicht articulirten Tone, der das Material einer Kunſt bildet, aber dieß hebt die urſprüngliche Verwandtſchaft nicht auf. Es iſt bekannt und oft angeführt, daß gehobene Stimmung ſelbſt Naturen, die ſonſt kein Talent zur Dichtkunſt haben, zu rhythmiſcher Sprache fortreißt; wir dürfen hier ſtatt alles Weiteren auf den erſten Theil der Lehre von der Muſik, auf die Blicke verweiſen, die wir in jenen geheimnißvollen Zuſammenhang zwiſchen Seelenſtimmung und Schwingungsleben der Nerven geworfen haben. Derſelbe wird ſich im

Dichter natürlich noch ganz anders, bestimmter und gemessener geltend machen, als im gewöhnlichen Menschen, der nur einzelne poetische Momente hat. Wie er das Bild seines Kunstwerks im Geist empfängt, wird auch das entsprechende Versmaaß im innern Gehöre mit anklingen und seine Formen sind ihm keine Fessel, sondern wachsen organisch mit dem Körper der Dichtung. In Wahrheit ist dieser Uebergang des Gefühlsschwungs in die poetische Sprache eigentlich eine Reminiscenz davon, daß das Element der Sprache, der Ton, in einer unmittelbar benachbarten Kunst überhaupt nicht bloßes Mittel, sondern Material des Schönen war. Der Dichtkunst würde, wenn es anders wäre, das letzte Band verloren gehen, das sie an die eigentliche, äußere, nicht blos innerlich gesetzte Sinnlichkeit knüpft, oder richtiger: das Band, das sie allerdings unter allen Umständen noch an diese knüpft (da doch gehört oder gelesen werden muß), verlöre allen Zusammenhang mit dem Schönen, dessen Vermittler und Leiter es ist. Daher ist ursprünglich alle Poesie unmittelbar musikalisch, das Lied entsteht mit der Melodie und wird anders gar nicht vorgetragen, als in Form des Gesangs mit Begleitung eines Instruments. Dieser innige Zusammenhang kann allerdings, je mehr die Poesie ihr eigenes Wesen in den größeren, objectiven Formen ausbildet, nicht fortbestehen; der volle Sinnen-Eindruck des musikalischen Vortrags drückt auf die Entwicklung des rein Poetischen, stört das nöthige Verweilen bei der Bestimmtheit der innern Anschauung; daher ist es natürlich, daß solche unmittelbare Einheit beider Künste sich in jenen Zweig zurückzieht, dessen nothwendiges Erwachsen aus dem Verhältnisse der Poesie zum Gefühle sich uns bereits angekündigt hat, in den lyrischen. Doch ist sogleich hinzuzusetzen, daß auch dieß besonders enge Verhältniß kein absolutes ist und, nachdem das ursprüngliche Band gemeinschaftlichen Werdens des Textes und der Melodie sich gelöst hat, das stimmungsvollste Lied für sich bestehen kann, so daß durch die musikalische Composition und den Vortrag etwas zwar innig Verwandtes, aber doch Neues und Anderes hinzukommt. Kurz, die rhythmische Form ist, ohne nothwendigen Zusammenhang mit eigentlicher Musik, ein der Poesie wesentliches Analogon von Musik im Bau und Gang der gebundenen Sprache. Die Sache hat übrigens noch eine andere Seite, als die, von welcher wir hier ausgegangen sind und wonach die poetische Stimmung den rhythmischen Gang und Klang der Sprache von selbst mit sich führt; neben diesem Wege von innen nach außen besteht eine Rückwirkung von außen nach innen: die rhythmisch gehobene Rede trägt und hält den Dichter auf der Höhe der idealen Stimmung, warnt ihn, wo dieselbe in's Platte fallen will, und leitet sie in die äußersten Spitzen, den einzelnen Ausdruck hinaus. Nur die Oppositionsstellung im Kampfe gegen eine Dichtung, die in der Form aufzugehen drohte, konnte ein relatives Recht haben, im ernsten Drama grundsätzlich die prosaische Rede als

Regel einzuführen, und die Vorkämpfer selbst giengen unter Vorgang Lessing's im Nathan auf die gebundene Form zurück. Eine Vergleichung der ersten und zweiten Bearbeitung von Göthe's Iphigenie gibt die interessantesten Belege für unsern Satz (vgl. Göthe's Iph. auf T. in ihrer ersten Gestalt herausgeg. v. Ad. Stahr). Im bürgerlichen Lustspiel oder nach Shakespeare's Vorgang in komischen Scenen, die sich in das ernste Drama mischen, behauptet dagegen die Prosa ihr Recht, eben weil sie anzeigt, daß hier das Gewöhnliche jene Geltung hat, welche ihm an sich im Komischen gebührt. Die Auflösung des Epos in den Roman war zugleich ein Uebertritt dieser Gattung auf den Boden der Realität mit ihren prosaischen Bedingungen und ebendaher auch eine Auflösung der rhythmischen Sprache in die Prosa; die Frage über Bedeutung und Berechtigung dieser Form kann hier noch nicht aufgenommen werden. Ueberall jedoch muß die prosaische Rede in der Poesie wenigstens durch einen Anklang des Rhythmischen, den Numerus, ausdrücken, daß hier geweihter Boden ist, und ihren Eintritt rechtfertigen. — Es wirkt aber ferner die rhythmische Sprachform auf die Thätigkeit des Dichters auch in dem positiven Sinne zurück, daß sie im Einzelnen poetische Gedanken in ihm weckt, welche in der Intention des Ganzen noch nicht angelegt waren. Auch hier hat die Musik-ähnlich gehobene Sprache etwas von der Natur eines Materials: es ist mehrmals, namentlich in §. 518, 1. gesagt, daß der Kampf mit dem Materiale auf die Erfindung so zurückwirkt, daß er Motive weckt. Wie manche schöne Dichterstelle verdankt ihren Ursprung dem Zwang und Drang eines metrischen Verhältnisses, eines Reims!

Was die Persönlichkeit des Dichters betrifft, so ist ihm durch den wesentlichen Unterschied zwischen dem bloßen Analogon von Musik in der rhythmischen Behandlung der Sprache und der wirklichen Tonkunst die Strenge und Länge der Schule erspart, welche der Musiker, wie der bildende Künstler bedarf. Dieß ist schon §. 520, Anm. 2. berührt. Der Dichter braucht überhaupt, da er mit einem wenig widerstrebenden Vehikel in dem flüchtigen Elemente der Phantasie arbeitet, seiner Kunst nicht das Ganze seiner Lebensbestimmung zu widmen, wenn ihm nur Geschäft, Amt u. s. w., dem er daneben sich widmen mag und das gegen die Versuchung zu überhitztem Phantasieleben den heilsamen Widerhalt einer gesunden Trockenheit gibt, die unentbehrliche Muße läßt. Freilich liegt in dieser größeren Freiheit vom Handwerk auch die stärkere Verlockung zum Dilettantismus.

§. 840.

Da aber die Wirkungen der andern Künste in der Dichtkunst sich so wiederholen, daß sie in ein schlechthin neues Element versetzt werden, wodurch allein

ihre Vereinigung möglich wird, so muß ihre Aufnahme auch mit einem großen Verluste verbunden sein: das Leben des Gefühls kann entfernt nicht mit der Innigkeit erschöpft werden, wie in der Musik, das Sichtbare verliert die Schärfe, Deutlichkeit, geschlossene Objectivität, welche ihm die bildende Kunst gibt, und der Versuch, diesen Mangel durch verweilende Ausführung zu heben, geräth, sowie die Darstellung des Gleichzeitigen, durch den Widerspruch mit der Grundform der zeitlichen Fortbewegung in tiefe Schwierigkeiten.

Wenn sich mit der Innigkeit des Gefühls die Deutlichkeit der Vorstellung des Sichtbaren verbindet, wenn es nicht mehr in seiner Reinheit durch Töne, sondern vermittelst genannter Objecte ausgesprochen wird, wenn dieß Tageslicht in sein Helldunkel fällt, so entweicht nothwendig ein gutes Theil seines eigenthümlichen Wesens; es bleibt nur warme Dunsthülle, die einen lichten Kern umgibt, welcher von anderer Natur ist. Daß es nach anderer Seite umfangreicher zur Darstellung kommt, haben wir im vorh. §. gezeigt, bereits aber auch ausgesprochen, daß damit ein Verlust in der Qualität verbunden sein muß. Und doch behält die Poesie von der Musik gerade so viel bei, um dadurch auch nach anderer Seite einen starken Verlust zu begründen. Musikalisch können wir nämlich ihre Innerlichkeit überhaupt nennen, ihr Wesen, sofern sie sich blos an die innerlich gesetzte Sinnlichkeit wendet: und dadurch wird nun auch die Vorführung des Sichtbaren, wodurch sie die bildende Kunst in sich erneuert, mit einem tiefen Mangel unvermeidlich behaftet. Die innerlich gesetzte Sinnlichkeit, sofern in ihr der Proceß der Umbildung des Aufgenommenen beginnt, heißt Einbildungskraft. Mit dieser Hereinziehung in das Innere verliert die Anschauung nothwendig an Schärfe und Bestimmtheit, vergl. §. 388, 1. Dieser Mangel wird auch durch die Phantasie als die zur Ideal-bildenden Thätigkeit erhobene Einbildung nicht ganz getilgt. Wenn dem reinen Bilde, das sie im Innern erzeugt, volle Objectivität (§. 391), sogar ganze sinnliche Lebendigkeit (§. 398) zuerkannt worden ist, so kann dieß nur relativen Sinn haben; der Objectivität als blos innerem Gegenüberstellen kommt nicht die Kraft der Unterscheidung zu, wie dem Gegenschlage zwischen Subject und wirklichem, äußerem Object, dem lebendig sinnlichen Bilde, das nur innerer Schein ist, nicht die Deutlichkeit, wie der eigentlichen, realen Erscheinung. Ebendadurch war ja der Uebergang der Phantasie in die Kunst gefordert, welche dem innern Bilde wieder die Objectivität und Deutlichkeit des Naturschönen verleiht (§. 492, vergl. dazu besonders §. 510). Die Kunst selbst aber, nachdem sie die Hauptformen der Darstellung in sinnlichem Materiale durchlaufen hat, kehrt nun auf höherer Stufe zu dem Standpuncte der Phantasie vor der Kunst zurück. „Auf höherer Stufe," denn der Unterschied ist klar: die Phantasie als Dichtkunst ist ja von der Phantasie,

die noch nicht Kunst ist, wesentlich dadurch verschieden, daß sie sich nach außen erschließt, sich in einem technisch durchgeführten Gebilde mittheilt, wogegen das Gebilde der noch nicht künstlerisch thätigen Phantasie wesentlich noch ein unreifes ist; ihr Erzeugniß hat also nicht nur Objectivität in dem Sinne, wie das innere Idealbild überhaupt, sondern die ganz entwickelte Objectivität der Kunstgestaltung; allein es bleibt in dieser Erschließung nach außen doch innerlich und muß daher die Unbestimmtheit und Undeutlichkeit des Phantasiebildes, das sich noch gar nicht erschlossen hat, doch in irgend einem Sinne theilen; es hat Körper gewonnen, dessen Glieder in festem Kunstverhältniß stehen, aber dieß ist ein Körper, aus welchem der Blitz des Gedankens mit einer Bestimmtheit leuchtet, in welcher diejenige Bestimmtheit, Compactheit und Schärfe der Umrisse sich verzehrt, die dem Werke der bildenden Kunst eigen ist. Das vollständige, wirkliche Ausbreiten vor dem Auge bleibt der unendliche Vortheil des bildenden Künstlers vor dem Dichter. Es müssen nun auch die Incongruenzen stärker betont werden, welche schon zu §. 839, Anm. 1. berührt sind. Der Dichter wird der Undeutlichkeit, an welcher seine Bilder in Vergleichung mit denen des Malers leiden, durch ein Verweilen bei den einzelnen Zügen abzuhelfen streben. Allein es ist dieß in Wahrheit kein Verweilen, denn in Zeitform darstellend rückt er ja fort. Dieser wichtige Satz ist hier vorerst einfach hinzustellen, in der Lehre vom Styl aber genauer auseinanderzusetzen und in seine Consequenzen zu verfolgen. Es handelt sich jedoch nicht nur von der Deutlichkeit, sondern auch von der Gleichzeitigkeit. Wenn nämlich Mehreres, was auf weiten Räumen zu gleicher Zeit geschieht, dargestellt werden soll, so ist nicht die Vielheit an sich dem Dichter ein Hinderniß, denn die Phantasie schaut gleichzeitig Vieles und er mag sein Gesichtsfeld strecken, so weit er will, aber die Theile des Vielen bewegen sich in der Zeitform, ein Geschehen ist darzustellen und der Dichter kann nur Eine dieser gleichzeitig laufenden Linien nach der andern verfolgen. Dieß ist die andere Seite der Beengung, um welche er die freie Weite seiner Kunst erkauft; beide Seiten fassen sich zusammen in dem Widerspruche des Successiven mit dem Simultanen.

§. 841.

Dieser Verlust wird reichlich ersetzt durch das schlechthin Neue, was gewonnen ist. Zunächst liegt dieß in der Vereinigung des Räumlichen und Zeitlichen: die Dichtkunst fesselt nicht einen Moment der Bewegung an das Nebeneinander des Raumes, sondern ihre Gestalten bewegen sich vor dem innern Auge wirklich und sie führt daher eine Reihe von Momenten vorüber, deren Abschluß nur der künstlerische Zweck bestimmt. Dieser wesentliche Fortschritt vereinigt sich mit den in §. 838 hervorgehobenen Vortheilen.

Ein Theil des großen Vorsprungs der Poesie, nicht in Eroberung neuer, aber unendlich neuer Erschöpfung der Erscheinungsgebiete, worin die andern Künste sich bewegen, ist allerdings schon in §. 838 aufgeführt; der Zuwachs an Ausdehnung über alle Art von Inhalt, wurde schon dort hervorgehoben, um dann zunächst die Verluste auf demselben Boden nachzuweisen, hierauf aber nunmehr zu dem absoluten Gewinn aufzusteigen, der für diese Verluste entschädigt. Der quantitative Umfang des Darstellbaren, von welchem dort die Rede war, ist denn eine an sich zwar höchst bedeutende, verglichen jedoch mit dem unendlichen Gewinne, von dem jetzt die Rede ist, noch untergeordnete Eroberung. Die Poesie hat gewonnen eine Einheit des Nebeneinander im Raume und des Nacheinander in der Zeit. Das Werk der bildenden Kunst fesselt einen Zeitmoment im Raume, der Zuschauer löst wohl durch seine Phantasie diese Fessel wieder, indem er sich aus dem fruchtbaren Momente, den der Künstler gewählt hat, die vorhergehenden und folgenden entwickelt; er thut dieß aber, obwohl auf Anlaß, doch nicht unter Anleitung des Künstlers, es ist also zufällig, ob er dieß Vorher und Nachher sich richtig oder falsch, schön oder unschön vergegenwärtigt und wie weit er es fortführt, ja was das Letztere betrifft, so ist überhaupt gar nicht zu bestimmen, an welchem Puncte dieser Reihe seine Phantasie umbiegen und zu der unentwickelten Sammlung von Momenten in Einem entwickelten, die ihm das Kunstwerk vor Augen stellt, zurückkehren soll. Man erkennt, daß dieß trotz allem Charakter klarer Abgeschlossenheit ein Grundzug von Unreife, Unvollendung ist, welcher der bildenden Kunst anhängt. Der Dichter dagegen gibt die Reihe wirklich, er überläßt sie nicht der ungewissen Fähigkeit der allgemeinen Phantasie, er führt sie künstlerisch gebildet an unserem innern Anschauen vorüber, beginnt und schließt sie, wo der innere Einheits- und Lebenspunct seines Kunstwerks es verlangt; wir sehen den Apollo von Belvedere nicht nur, wie er abgeschossen hat und dem Schusse triumphirend nachblickt, den Laokoon nicht nur, wie er von den Schlangen umschnürt in Todesschmerz aufstöhnt, sondern jenen, wie er den Feind ersieht, wie er schießt und nachher in seiner Götterruhe zurückkehrt, diesen, wie er die dämonischen Thiere mit Grauen erblickt, sich mit seinen Söhnen auf den Altar flüchtet, erfaßt wird und wie er nach den letzten tödtlichen Bissen mit ihnen, eine tragische Leichengruppe, hingestreckt liegt. Nun erst nehme man wieder den rein quantitativen Gewinn hinzu, welcher schon in §. 838 hervorgehoben ist: ebenso bewegt, wie die Figur oder Gruppe, die je zunächst den Mittelpunct seiner Darstellung bildet, gibt uns der Dichter Alles mit, was rings diese Gruppe umgibt, soweit es ihm ästhetisch beliebt, seinen Kreis zu ziehen, und dieß gefüllte Ganze führt er dann zu den weiteren Momenten fort; eine ganze breite Masse der verschiedensten Gegenstände in den verschiedensten Zuständen und Stimmungen kann er vor uns hinführen,

einen ganzen, mächtigen Strom, der das unendliche Leben ſpiegelt, wälzt er gewaltig vor unſerem Innern vorüber. Die Schwierigkeiten, denen er nach dem vorh. §. unterliegt, ſind darin keine abſoluten Hinderniſſe, ſie bedingen nur gewiſſe Geſetze des Verfahrens und ein gewiſſes Maaß.

§. 842.

1. **Das Ganze des unendlichen Gewinns erhellt aber in der Verbindung des Inhalts von §. 837 mit §. 841: die alſo bewegte Geſtaltenwelt erſcheint nicht nur allen Sinnen, ſondern dem innern Gehör weſentlich in der Form der Sprache, welche Alles in das volle Bewußtſein erhebt. Mit der geſammten ſichtbaren Welt kommt alſo die geſammte innere zur Darſtellung und zwar ſo, daß jene ſich in dieſe, dieſe aber ſchließlich zur Handlung als dem wahren Ziele der dichteriſchen Weltauffaſſung concentrirt, welche demnach das Schöne**
2. **wahrhaft in der Form der Perſönlichkeit (§. 19) verwirklicht. Die Handlung begreift auch abſtracte Gedanken in ſich und ſolche ſind, wofern ſie nur durch Empfindung und Leidenſchaft mit Veränderungen der Außenwelt in innerem Zuſammenhang ſtehen, von der Dichtkunſt keineswegs ausgeſchloſſen.**

1. Der Dichter zeigt Geſtalten, bewegte Geſtalten und bewegt in einer Reihe von Momenten, wir ſehen ſie, wir hören ſie innerlich. Wir hören ſie aber nicht nur tönen, ſeufzen, lachen, weinen, ſondern auch ſprechen. Der Dichter ſpricht ſelbſt, er erzählt, was ſeine Perſonen ſprechen, er kann ſie auch in der oratio recta ſprechen laſſen. Er ſagt uns, wie ſeine Perſonen das Geheimniß der Welt, alle Berührungen zwiſchen Welt und Menſch auffaſſen, er ſagt uns, wie er ſelbſt es auffaßt, er deutet Alles. Darin erſt vollendet ſich der Begriff der Einheit des Subjectiven und Objectiven in der Dichtkunſt: Alles geht in's Innere, wird zum Innern, wird hier durch die Sprache zu einem Bewußten, und umgekehrt: aller Ausfluß des menſchlichen Innern in der Welt, der zur Darſtellung kommt, wird mit der Ausdrücklichkeit des Worts auf dieſe ſeine Quelle zurückgeführt. Zunächſt iſt alſo klar, daß hiemit erſt die Lichtfackel in das Innere getragen iſt; alle Kunſt ſtellt das Innere dar, entfaltet die Welt, wie ſie der Geiſt beleuchtet, aber wo das Wort fehlt, treten doch nur dämmernd und höchſt unvollſtändig die weiten Gewölbe der unendlichen Innenwelt in's Licht. Was ein Menſchenherz in ſich bewegen, was es thun und leiden kann, in welchen unermeßlichen Weiſen die Welt es anregt, welche Abgründe und Höhen in ihm ſich aufthun, welche unendlichen Kämpfe ſich in ihm entſpinnen, in welchen verwickelten Prozeſſen die Leidenſchaften, die Entſchlüſſe, die Charaktere reifen, welche Empfindungen ganze Maſſen, welche Kräfte die mächtige Wucht des Gemeinlebens beherrſchen, welche Ideen die Geſchichte regieren: Alles wird

nun erſt offenbar, weil es ausgeſprochen wird. Dieß Ausſprechen iſt aber immer zugleich das Zuſammenfaſſen der innern und äußern Welt: jene wird eben darum deutlich, weil durch das Wort alle Beziehungen auf dieſe, auf die Objecte, auf die Natur, auf die feſten Formen der Geſellſchaft, des Staats ausgedrückt, alle Seiten der Erſcheinung verwendet werden können, um Seelenbewegungen zum Verſtändniſſe zu bringen. Göthe bezeichnet das Weſen des Dichters, wenn er von Shakespeare rühmt, wie er das Geheimniß des Weltgeiſtes ausplaudert und verräth, wie es heraus muß und ſollten es die Steine verkündigen, wie ſeine Charaktere ihr Herz in der Hand tragen, wie ſie Uhren gleichen, deren durchſichtiges Zifferblatt das ganze innere Triebwerk ſehen ließe. Der Dichter zeigt die Welt, wie ſie ſich ſtetig im Subjecte zum Lichte des Bewußtſeins zuſammenfaßt, die Welt im idealen Einheitspuncte der Perſönlichkeit; er verwirklicht alſo mehr, als jeder andere Künſtler, was der angeführte §. der Metaphyſik des Schönen aufgeſtellt hat: daß alles Schöne perſönlich iſt. Er macht die Welt durchſichtig, man ſieht durch alle Erſcheinung auf den Brennpunct, dem alles Aeußere nur Anreiz, Organ und Stoff ſeiner freien Beſtimmung iſt. Wir haben von der Poeſie bereits geſagt, der Ausdruck herrſche in ihr über die Form, wir haben ebendaſſelbe von der Malerei geſagt, aber auch in dieſer Beziehung wiederholt ſich der Charakter der Malerei in der Poeſie auf höherer Stufe in unendlich intenſiverem Sinne. — Die Auffaſſung der Welt unter dem Standpuncte der ausgeſprochenen Perſönlichkeit führt nun ſchließlich zum Standpuncte der Handlung. Die Perſönlichkeit, mit dem Inhalte der Welt in unendlichen Wechſelwirkungen erfüllt, beſtimmt die Welt durch Denken und Handeln. Das Denken kann als ſolches nicht den herrſchenden Inhalt eines Kunſtwerks bilden, die Erſchließung, die Verwirklichung der Perſönlichkeit muß alſo die Handlung ſein. Die Welt iſt in der Anſchauung der Poeſie weſentlich Wille. In §. 684, 2. iſt der Malerei ein vorzüglich dramatiſcher Charakter zuerkannt. Dieß im Gegenſatze zu der Sculptur; vergleicht man aber jene Kunſt mit der Poeſie, ſo leuchtet ein, daß dieſe noch eine ganz andere Meiſterinn iſt in der Durchführung der ſtraffen Spannungen, der entſcheidenden Momente, zuckenden Blitze der That. Das iſt die Spitze, in welche ſie das weite und tiefe Bild des innern Lebens zuſammendrängt, das ſie vor uns entfaltet; auf dieſe Spitze ſtellt ſie die Welt; ſie iſt radical, aus der Tiefe der Freiheit läßt ſie die durchgreifenden Acte heranſchwellen, welche den Faden des Gegebenen, die Macht des blos Zuſtändlichen durchſchneiden. Dieſe Stellung der Welt unter den Standpunct des Willens darf natürlich nicht in nackter Einfachheit verſtanden werden; ſie ſchließt z. B. den Zufall nicht aus, nur daß er nicht gilt, als ſofern er vom Willen zum Motiv erhoben wird; es darf ferner nicht blos an einzelne Willens-Acte gedacht werden, ſondern ebenſoſehr an fortdauernde

Folgen von solchen, an bestehende Zustände als Product des Gemeinwillens in weit verwickelter Wechselwirkung mit den Bedingungen der umgebenden Natur u. s. w. Ueberhaupt wird die Poesie verschiedene Formen treiben, deren eine mittelbarer, die andere unmittelbarer die innere Einheit der Weltanschauung dieser Kunst bis zu solcher Straffheit entwickelt, und es ist das hier erst Angedeutete in der Lehre von den Zweigen wieder aufzunehmen. — Auch die Persönlichkeit des Dichters ist hier noch einmal in's Auge zu fassen: was zu §. 385, §. 389 Anm. 2. §. 393, 2. als Bedingung der Phantasiethätigkeit überhaupt aufgestellt ist: ein reiches Erfahrungsleben, das gilt ebenfalls mit besonderem Nachdruck dem Dichter. Da in seiner Künstlerhand alles Leben zum Seelenleben werden, da er die ganze Außenwelt in's Innere führen und wenden soll, so muß er mit dem scharfen Auge der objectiven Anschauung den lebendigsten Nerv der Theilnahme vereinigen und dieß kann er nicht, ohne in den Strudel des Lebens, das Meer der Leidenschaften und tiefsten Kämpfe selbst hineingerissen zu werden. Wessen Brust das Leben nicht durchwühlt, wer nicht der Menschheit ganzes Wohl und Wehe erlebt hat, ist kein Dichter. Es ist nicht vorausgesetzt, daß buchstäblich alles Schwerste, Aufregendste erlebt sei, dem Dichter-Gemüthe kann zum Himmel und zur Hölle werden, was Andere nur leicht anstreift, aber genug muß erlebt sein, um sich in jedes Glied der Kette menschlicher Erfahrungen lebendig versetzen zu können. Um so stärker ist aber auch die andere Forderung festzuhalten: wer aus dem wühlenden Kampfe nicht gesammelt und geläutert hervorgegangen ist, der ist auch kein Dichter, denn wir brauchen nicht auf's Neue zu beweisen, daß das eigene Innere nicht mehr stoffartig mit einer Leidenschaft verwachsen sein darf, wenn sie zum künstlerischen Stoffe werden soll. Shakespeare's Sonette geben einen höchst merkwürdigen Blick in ein Gemüth, das von furchtbaren Kämpfen durchwühlt ist, aber sich mit der strengsten ethischen Kraft der Selbstbestimmung heraus emporarbeitet und Verjüngung aus dem trinkt, was Vernichtung drohte; Tieck hat dieß im Dichterleben tiefsinnig verwendet und und durch Zusammenstellung mit R. Green und Marlowe dem Erhebungsprozeß Shakespeare's die künstlerische Folie gegeben. Ein durchaus normales Bild für den Satz, von dem es sich hier handelt, ist auch Göthe's Leben, namentlich die Entstehung von Werther's Leiden, worauf schon in Anm. 2. zu §. 393 hingewiesen ist.

2. Es ist ausdrücklich hervorzuheben, daß die Dichtkunst fähig und berechtigt ist, auch Abstractes auszusprechen. Es steht dieß nicht in Widerspruch mit §. 16, welcher strenge die Verwechslung der Idee mit dem abstracten Begriff ausschließt, denn dort ist die Rede vom Mittelpunct eines ästhetischen Ganzen, hier von Solchem, was nur als Moment im Verlaufe dieses Ganzen auftritt. Natürlich muß ein solches, an sich prosaisches, Moment in sichtbarem Zusammenhang von Grund oder Folge mit dem

Mittelpuncte, der lebendigen Idee des Dichtwerks stehen; so können ganz prosaische Verhältnisse, z. B. Rechtsfragen, die furchtbarsten Leidenschaften, Probleme des Wissens die schwersten Gemüthskämpfe hervorrufen, umgekehrt sittliche Kräfte sich darin äußern, daß sie Thaten ausführen, Lebensformen begründen, welche wesentlich prosaische Bestandtheile mit sich führen, die vom Dichter auseinandergesetzt werden müssen, sie können ihre Fülle und Tiefe im Aussprechen von allgemeinen Wahrheiten, Sätzen der Weisheit offenbaren, wie der schlimme Charakter seine Verkehrtheit durch Lüge und Widerspruch. Ja alles dieß ist vielmehr nothwendig, wo die Kunst mit dem Mittel der Sprache das Leben in der Gesammtheit seiner Erscheinungsseiten darstellt, und es ist abermals zu erinnern, was die bildende Kunst entbehrt, indem sie alle diese Vermittlungen nicht nennen kann. Umfassende Kunstwerke der Poesie werden, indem ihnen so der Dichter unbeschadet der Objectivität und Concretion ihres ästhetischen Lebenssitzes Gedanken in reiner Gedankenform einflechten darf, zu einem Schatze tiefer Wahrheiten; Shakespeare's und Göthe's Werke sind ganz durchsättigt mit dem Salze der Lebensweisheit. — Wir haben diesen Punct schon berührt in der Lehre vom Erhabenen des Subjects, §. 103; hier, im Gebiete der Poesie, tritt er erst in volles und richtiges Licht.

§. 843.

Vor diesen Mitteln und diesem Geiste der Poesie fallen die Schranken, welche der Einführung des Häßlichen auch im Gebiete der Malerei noch gesetzt sind, und es bleibt nur die allgemeine ästhetische Bedingung übrig, daß sich dasselbe in ein Erhabenes oder Komisches auflöse. Sie erschöpft nicht nur diese widerstreitenden Formen, sondern auch das einfach Schöne in einer Weite und Tiefe wie keine andere Kunst.

Die Mittel, wodurch die Malerei befähigt ist, Häßliches ästhetisch aufzulösen, erkannten wir in der Vielheit von Erscheinungen, die sie in Einem Bilde zu vereinigen vermag und durch die es ihr möglich wird, den an sich abstoßenden Eindruck einer Form im Fortgang zu andern, schöneren, aufzuheben, ferner in dem fortleitenden, dämpfenden Charakter der Farbe und endlich überhaupt in der Herrschaft des Ausdrucks über die Form. Die Poesie besitzt nicht nur diese Mittel, sondern ungleich mehr. Sie schwächt überhaupt und vor Allem die Graßheit der unmittelbaren Erscheinung des Häßlichen schon dadurch, daß sie es nur der innern Anschauung vorführt. Mit dem Satze in §. 837 Anm., daß das nur vorgestellte Furchtbare unendlich stärker wirke, als das wirklich geschaute („Schrecken der Einbildung sind furchtbarer, als wirkliche" sagt Makbeth), steht diese Wahrheit in keinem

Widerſpruch, denn was durch die Verhüllung vor dem äußern Sinne geſchwächt wird, iſt eben nicht das Furchtbare, ſondern das Häßliche, das zu ſehr als ſolches ſich zu fühlen gibt, um ſich in das Furchtbare poetiſch aufzulöſen, wenn dieſe Schwächung nicht Statt findet. Unter Anderem wird es hiedurch möglich, ſelbſt einen Sinnen-Eindruck zu vergegenwärtigen, in welchem das Häßliche recht eigentlich als ein Eckelhaftes auftritt: den Geſtank; der Dichter kann dieſe apprehenſive Wirkung als Hebel des Furchtbaren (z. B. mephitiſche Dünſte der Flüſſe der Unterwelt, verweſender Leichname) ſo verwenden, daß der Eckel nur ein Mittel iſt, Grauen zu wecken. Er kann aber auch, was den einen Sinn beleidigt, zugleich einem andern zu vernehmen geben, das Uebergewicht des Intereſſes im Sinne des Furchtbaren dieſem zuſchieben und ſo das Häßliche, was jenen verletzt, zu einem bloßen Moment herabſetzen: „wenn Virgil's Laokoon ſchreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig iſt und daß dieſes große Maul häßlich läßt? Genug daß: clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör iſt, mag er doch für das Geſicht ſein, was er will" (Leſſing Laok. Cap. 4). Hier dient alſo dem Dichter die gleichzeitige Verbindung eines Zugs mit andern Zügen; das wichtigſte Auflöſungsmittel aber iſt ihm natürlich das ſucceſſive Fortrücken im Gegenſatze gegen das Fixiren des Moments in der bildenden Kunſt: das Bild, das ſchwebend am innern Sinne vorüberzieht, läßt ſich unendlich leichter in die poſitive anderweitige Wirkung überleiten, die es, an ſich häßlich, hervorrufen ſoll; der Laokoon ſchiene im Marmor unabläßig zu ſchreien, bei dem Dichter ſchreit er nur einen Augenblick (Leſſing a. a. O. Cap. 3); wie aber ein ſolcher weitgeöffneter Mund auf die Leinwand gefeſſelt ſich ausnimmt, kann man an dem gekreuzigten Petrus von Rubens in Köln ſehen. Es iſt ſchon in der Lehre von der Bildnerkunſt gezeigt worden, daß Leſſing Unrecht hat, wenn er der bildenden Kunſt (obwohl er im Allgemeinen natürlich zugibt, daß ſie die Bewegung errathen laſſen, daß ſie Handlungen andeutungsweiſe durch Körper ausdrücken kann), doch das entſchieden Tranſitoriſche verſchließt, vergl. §. 613 und 623; zu dem letztern §. iſt der Satz aufgeſtellt: verboten iſt nicht das Augenblickliche an ſich, ſondern das, deſſen Anblick nur einen Augenblick erträglich iſt. Auch Frauenſtädt (Aeſth. Fragen XIV) weiſt nach, daß Leſſing hier die Form des dargeſtellten Gegenſtandes und die Natur des Materials, worin dargeſtellt wird, miteinander verwechſelt, indem die Fixirung im dauernden Materiale keineswegs die abgebildete Bewegung in räumliche Dauer verwandelt, alſo z. B. der fliegende Vogel darum, weil ſein Bild auf der Leinwand feſthaftet, keineswegs zu einem ruhenden wird. Nur fehlt er dann ſelbſt gegen die Logik, wenn er ſagt, in der Poeſie werden gewiſſe Darſtellungen, welche nicht wegen ihrer Bewegtheit an ſich, ſondern wegen der grellen Art derſelben aus der Sculptur

und Malerei auszuschließen seien, darum möglich, weil diese durch das hörbare, minder lebhaft und anschaulich wirkende Wort schildere; hier verwechselt er selbst Inhalt und Darstellungsweise; es sollte heißen: weil die Poesie vermittelst des Worts nur auf die Phantasie, nicht auf die äußere Anschauung wirke. Darin liegt dann als besonderes Moment, daß durch jenes Vehikel, dessen Laut mit dem Dargestellten an sich gar nichts zu schaffen hat, auch Gehörs-Eindrücke vergegenwärtigt werden können, und dieß eben ist der Fall in dem Beispiele von Laokoon. Der geöffnete Mund wäre im Marmor oder auf der Leinwand nicht darum häßlich, weil schreien momentan, sondern weil es, für das Auge allein dargestellt, ein Momentanes häßlicher Art ist; der Dichter aber gibt uns nur eine schwache Vorstellung vom offenen Mund und lenkt uns überdieß auf den furchtbaren Laut ab. Uebrigens, nachdem man einer wissenschaftlichen Verwechslung von Inhalt und Darstellungsmittel gehörig vorgebeugt, hat man dann dennoch nicht zu übersehen, daß der Zuschauer bis zu einem gewissen Grade allerdings dieses auf jenen in seinem Gefühl unwillkürlich überträgt, und dieß ist eben der Fall bei Solchem, was, wenn es mehr, als momentan, ist, widerlich wird; da meint man denn, es wolle sich, von der bildenden Kunst technisch festgehalten, auch wirklich für permanent erklären. Daher bleibt trotz der ursprünglichen Verwechslung Lessing's Satz richtig, daß der Laokoon im Marmor immer zu schreien schiene, während der des Dichters nur einen Augenblick schreit. — Ein weiteres Mittel, wodurch die Poesie das Häßliche in erweitertem Umfang einzuführen und aufzulösen sich befähigt, ist die Farbe. Sie theilt es mit der Malerei, es hat aber für sie, wie für die letztere, nicht nur die Bedeutung eines mildernden Uebermittelns an einen andern Sinn, sondern einer Eintiefung der ganzen Erscheinungswelt und einer Dämpfung ihrer Härten durch die Herrschaft des Ausdrucks über die Form. Der Dichter hat aber durch das Wort noch einen Reichthum von andern Vortheilen, denn er bringt vermittelst desselben eine Summe von Zügen herbei, die sämmtlich verhindern, daß das Häßliche sich als solches verhärte, und es schließlich als Moment in den Fluß der Handlung überführen. Lessing zeigt a. a. O., wie Laokoons Schreien das Störende auch dadurch verliert, daß uns der Dichter so viele andere Züge des unglücklichen Priesters kennen lehrt. Angesichts solcher Freiheit erhellt noch entschiedener, als bei andern Künsten, daß der Begriff einer bloßen Zulassung des Häßlichen unzulänglich ist: die Poesie kann nicht nur, sondern sie will und soll das Häßliche erst in seinem ganzen und wahren Wesen in die Kunst einführen, denn das Häßliche ist schließlich (vgl. §. 108, Anm. 1) das Böse in seiner Erscheinung und erst diese Kunst öffnet ja wahrhaft die innere, die sittliche Welt, welche ohne die Contrastwirkungen und das Ferment des Bösen gar nicht denkbar ist. Durch die

reichen Mittel des Dichters wird es nun in den tiefen geistigen Zusammenhang gesetzt, der es gleichzeitig verstärkt und mildert. Es erhält einen eigenthümlichen dämonischen Reiz, indem es mit dem Großen und Edeln geheimnißvoll sich verwickelt und in seiner äußersten Verirrung noch einen verführerischen Erinnerungsschimmer des Schönen auf der Stirne trägt.

Mit der vollen Enthüllung der innern Welt öffnen sich aber auch erst alle jene Widersprüche, durch welche dem Häßlichen sein Stachel genommen, vielmehr in einen Reiz zum Lachen verwandelt wird, und ein gemalter Falstaff ist nicht halb so komisch, als der wandelnde, sprechende, handelnde, dem wir in das Spiel hineinsehen, das seine Genußsucht, sein Witz und sein Gewissen miteinander treiben wie drei Eimer, die immer ihren Stoff ineinander herüber- und hinübergießen. Die Metaphysik des Schönen hat gezeigt, daß keine seiner Grundformen nach der Seite seines Inhaltes so entschieden ein Hergang, ein Verlauf und nach der subjectiven Seite so prägnant ein Act des Bewußtseins ist, wie das Komische. Daraus folgt, daß nur diejenige Kunst, welche wirkliche Bewegung darstellt und durch die Sprache eine Kunst des Bewußtseins ist, diese Welt erschöpfen kann. Wir haben gesehen, wie die Malerei trotz ihren erweiterten Grenzen im Grunde sehr zurückhaltend, mäßig im Komischen ist und sein muß. Der Dichter also erst entfesselt alle Geister des Humors, er erst zeigt uns, wie Weisheit und Thorheit, Kraft und Schwäche in den Tiefen des Gemüths miteinander ihr Spiel treiben, und führt dieß Spiel an das Tageslicht der bewegten, springenden Handlung heraus.

Die Grenze des Verzerrten und Tollen liegt daher für den Dichter einzig in dem allgemeinen ästhetischen Gesetze, daß es sich nicht als solches verselbständige, sondern in eine jener contrastirenden Formen des Schönen überlaufe; es steht zwischen ihm und diesem Reichsgesetze keine Zwischen-Instanz, er ist reichs-unmittelbar. Allein auch das einfach Schöne erscheint in unendlich vertiefter Anmuth, wenn es durch die Kunst des Bewußtseins und der Sprache wesentlich als Seelenschönheit auftritt. Ein Wort kann einen innern Himmel der Liebe, Reinheit, Unschuld enthüllen, in dessen Herrlichkeit der bildende Künstler mit allen seinen Mitteln uns so nicht blicken lassen kann; die Seelen-Anmuth einer Margarethe im Faust, einer Cordelia, Ophelia, Desdemona ist dem Griffel und Pinsel unerreichbar.

§. 844.

Hiemit ergibt sich, daß die Poesie noch mehr, als die Malerei (vergl. §. 657), auf das Prinzip der indirecten Idealisirung gewiesen ist. Dennoch wird dadurch das entgegengesetzte der directen Idealisirung weniger, als in jener Kunst, auf die Seite gedrängt.

Das Häßliche ist, wie wir gesehen haben, da, wo alle Kunstmittel vorhanden sind, es aufzulösen, nicht blos zugelassen, sondern es wird herbeigerufen, die Kunst muß es wollen. Das Häßliche ist nur die Spitze einer Formenwelt, welche in ihren niedrigeren Graden blos abweichend vom rein-entwickelten Normaltypus einer Gattung, unregelmäßig u. s. w. genannt wird. Es geht nun in der Poesie der Zug der Auffassungsweise nothwendig dahin, daß nicht die einzelne Gestalt im Sinne des Normaltypus schön sei, sondern das Schöne aus einer Gesammtwirkung entspringe, worin mehr oder minder unregelmäßige, vom Maaßstab ihrer Gattung mit mehr oder minder Eigenheit bis zur Empörung des Häßlichen abweichende Erscheinungen zusammentreten. Der Grund davon ist zunächst ebenderselbe wie in der Malerei: die Mitaufnahme des die Hauptgestalten Umgebenden, die überleitende, dämpfende Farbe, die freie Einführung einer Vielheit von Gestalten, das Vorwiegen des Ausdrucks über die Form: alles dieß zieht so zu sagen an der einzelnen Gestalt, lockert die Selbständigkeit der ästhetischen Geltung, auf, die ihr in der Götterbildenden Plastik zukommt, und verändert den festen Körper des Schönen in ein ergossenes Fluidum, seinen Buchstaben in einen Geist, der zwischen den Zeilen zu lesen ist. Erwägt man nun, daß in der Poesie alle jene Momente sich nicht nur unendlich erweitern, sondern daß noch das wirkliche Fortrücken, die Zeitform hinzukommt, so kann kein Zweifel sein, daß eine so geistig bewegte Kunst die Würze des Umwegs durch das Indirecte dem geraden Wege des Schönen vorzieht. Hier wird der Strahl der Schönheit aus einer Gährung aufblitzen, in welcher die reine Schönheitslinie nicht gefordert ist, der Gott wird seine Marmorschönheit opfern und wenn tiefe Seelen-Conflicte seine Gestalt zerfurchen, so wird das klar gesprochene Wort diese Furchen deuten. Der Einzelne wird Glied in der Kette einer Handlung mit weitem, Natur und Geschichte umfassendem Horizonte werden, der Stempel des tief und allseitig Durcharbeiteten wird sich daher seiner Erscheinung aufdrücken, wie sie vor unserem innern Auge vorüberzieht. Trotzdem wird das Prinzip der directen Idealisirung von dem der indirecten in der Poesie nicht nur nicht schlechthin unterdrückt sein, wie ja dieß auch in der Malerei nicht der Fall ist (vergl. §. 657), sondern es wird unter der Herrschaft desselben noch ein ungleich größeres Recht fortbehaupten, als in dieser Kunst. Zum Beweise ziehen wir aus der Geschichte beider Künste die einfache Thatsache herbei, daß Homer unzweifelhaft ganz Dichter ist, während der Malerei der Alten spezifische Eigenschaften fehlen, welche zum vollen Begriffe dieser Kunst gehören. Das Stylprinzip in beiden ist hier das direct ideale, die Malerei aber leidet darunter, die Poesie nicht. Hätte jene das Helldunkel, die Dimension der Tiefe, die figurenreichere Composition und die Vielseitigkeit des Ausdrucks entwickelt, wie das innere Wesen der Malerei dahin drängt,

ſo hätte ſie charakteriſtiſch, individualiſirend werden müſſen, die Poeſie dagegen entfaltete ihre ſämmtlichen Mittel und konnte doch plaſtiſch ſchön bleiben, ſo daß ein Therſites einſam im Saale der Homeriſchen Statuen wandelt. Es ſcheint auffallend, daß eine Kunſt, in welcher das Salz der Negativität im Verhältniſſe zwiſchen Ausdruck und Form noch um ſo viel ſtärker iſt, als in der Malerei, daß die Poeſie doch in den Grenzen einer prinzipiellen Auffaſſung, welcher dieſe Negativität fremd iſt, auf dem Boden einer einfach ruhigen Harmonie zwiſchen Ausdruck und Form eine ſo viel unzweifelhaftere, den ſpezifiſchen Bedingungen des beſtimmten Kunſtgebiets entſprechende ebenbürtige Welt der Schönheit ſchaffen kann. Es erklärt ſich aber dieſe Erſcheinung einmal daraus, daß in der Poeſie die Farbe kein ſo weſentliches Moment iſt, wie in der Malerei, daß jene vielmehr leichter, als dieſe, dem Formgefühle wieder ein gewiſſes Uebergewicht über das Farbgefühl geben kann. Die Farbe in ihrer Ausbildung zu einer geſättigten Welt unendlicher Uebergänge, Durchkreuzungen von Licht und Dunkel iſt es vorzüglich, was den Accent auf eine Art des Ausdrucks wirft, die einen gewiſſen Bruch zwiſchen dem Innern und Aeußern vorausſetzt, was die Kräfte, Eigenſchaften, Beziehungen jedes Weſens zur Außenwelt ſo reich ſpezialiſirt, daß die einfachere Grundlinie der Schönheit, welche auf naturvolle Harmonie des Gemüthslebens weist, in dieſer Kunſt zu matt, zu unintereſſant erſcheint. Die Gebilde, welche die Dichtung vor unſere Phantaſie führt, haben nun allerdings auch Farbe, über Homer's Welt wölbt ſich der tiefblaue Himmel des Südens und glänzt alles Leben im glühenden Sonnenlichte. Allein wenn alle Züge der Erſcheinung, wie ſie nur der innerlichen Sinnlichkeit vorſchwebt, unbeſtimmter werden, ſo gilt dieß doch mehr von der Farbe, als vom Umriß; dieſer zeichnet ſich deutlicher und ſchärfer vor das Auge der Einbildungskraft, weil er *Linie* iſt. Es iſt doch ungleich mehr Umriß- als Farben-Freude, was wir bei Homer's Gebilden als Objecten des inneren Sehens genießen. Die Poeſie bleibt daher weniger, als die Malerei, hinter den Bedingungen ihrer ſpezifiſchen Kunſtform zurück, wenn ſie die Zeichnung über die Farbe herrſchen läßt; die Zeichnung führt aber als das plaſtiſche Element mehr dem Prinzip der directen Idealiſirung zu. Dieß iſt aber noch nicht die ganze Begründung; zunächſt iſt das Element Bewegung noch in Betracht zu ziehen. Dieſelbe geht in der Dichtkunſt, wiewohl nur innerlich geſchaut, doch wirklich vor ſich, wie in keiner bildenden Kunſt. Sie hat ihr eigenes Reich der Schönheit in der Welle der Anmuth; ihm ſteht eine andere Welt von Bewegungen gegenüber, welche wir gebrochene nennen können und welche auf ein inneres Leben hinweiſen, das aus der Einfalt urſprünglicher Harmonie des Seelenlebens herausgetreten iſt. Der Dichter, der ſich des Vortheils erfreut, daß ihm wirklich bewegte Geſtalten zu Gebote ſtehen, wird nun mit demſelben

Fuge die eine oder andere Welt des Charakters der Bewegung zu der seinigen machen können. Hiemit haben wir aber die Frage bereits in ihren wahren Mittelpunct, in das Innere, in die Form des Seelenlebens geführt, indem wir die Anmuth der Bewegung sogleich mit ihrem innern Grunde, der Schönheit der Gemüths-Einfalt, zusammennehmen mußten. Nun ist nach allem Obigen keine Frage, daß die Poesie unendlich erweiterte Mittel besitzt, jede verwickeltste Brechung des einfach schönen Seelenlebens, das sich mit der Sinnlichkeit in gediegener Harmonie ergeht, in alle ihre Ecken und Härten zu verfolgen, und der Besitz dieser Mittel ist natürlich zugleich der Wille, sie anzuwenden; allein man übersehe nicht, daß jene Welt des Gemüthslebens nur auf dem vergleichenden Standpunct einfach, ungebrochen, harmonisch ist, daß sie an sich ein bewegtes Leben voll von Kämpfen bis zu den äußersten tragischen Conflicten umfassen kann, Alles mit nur weniger vertiefter Resonanz und daher in gewissen Grenzen der Form, welche die unzartere Ausbiegung, den schrofferen Sprung von einer Stimmung in die andere, den tieferen Griff in die Härte der Lebensbedingungen ausschließen. Die Poesie muß nun gerade einen besondern Beruf in sich tragen, die Bewegtheit, welche auch dieser Lebensform zukommt, mit dem Umfang ihrer Mittel zu entfalten, wie es die Malerei, ohne ihre Mittel von ihrem wahren Ziele zurückzuhalten, nicht vermag, einen Beruf, zu zeigen, daß eine Welt, die für den Maler zu leise, zu ungesalzen ist, unter ihrer Hand auflebt, sich vertieft und erweitert, die volle Würze stark wirkender Gegensätze empfängt. Kurz das Verhältniß ist dieses: der plastische Standpunct hindert die Malerei, wenn er auf sie übergetragen wird, an der vollen Ausbildung ihres Wesens als spezifische Kunstform, aber nicht ebenso die Dichtkunst: sie kann eine Welt von Statuen, worin wie in der Sculptur das Gesetz gilt, daß die einzelne Gestalt schön sei, beseelen und nach allen Seiten beleben, weil sie die Sprache und die wirkliche Bewegung in der Macht hat. Diese Auffassung wird sich dann über alle Seiten der Behandlung des Stoffs erstrecken: wie die einzelne geschilderte Persönlichkeit, so die Welt, die Culturformen, die Natur umher, so in der künstlerischen Form an sich die Sprache, die ganze Composition; Alles wird Ausdruck der „folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart" sein, welcher Mercutio und die Amme in Romeo und Julie als „possenhafte Intermezzisten unerträglich sind" (Göthe's W. B. 45, S. 54). — Der hier aufgestellte Satz wird seine nähere Anwendung in dem Abschnitt über den poetischen Styl finden und hier die ganze Bedeutung seiner Consequenzen zu Tage treten.

§. 845.

Vermöge dieser Eigenschaften kommt der Poesie der Charakter der Allgemeinheit zu; sie stellt gegenüber den andern Künsten den Begriff der

Kunſt an ſich dar; die beziehungsweiſe Leichtigkeit ihrer Uebung iſt nur ein Ausdruck ihrer geiſtigen Natur. Daher verhält ſie ſich anders zur zeitlichen Entwicklung, als jene: ſie eilt ihnen, in **naiver** Form mit der Muſik vereinigt, aber auch in höherer Ausbildung voran, ſie iſt keiner Nation fremd, ſie iſt daher die älteſte Kunſt; aber zu voller Entwicklung ihres Weſens iſt **moderne** Cultur vorausgeſetzt, daher iſt ſie ebenſoſehr die neueſte Kunſt.

Der Hauptſatz dieſes §. iſt ſchon durch den Inhalt des vorh. eingeleitet, denn wenn die Poeſie auf einer Baſis der Auffaſſung, wobei die höchſte der bildenden Künſte, die Malerei, nicht zu voller Entwicklung gelangen kann, doch in einer Form aufzutreten vermag, welcher kein Merkmal der Kunſt mangelt, ſo ſieht man in ein Verhältniß, worin die Coordination mit den andern Künſten aufhört und die Dichtung von ihnen gelöst wie ein feiner Aether über feſten Körpern erſcheint, ja die Stellung des Begriffs zu den realen Individuen einnimmt. Sie verhält ſich zum Syſtem der Künſte wie das bedeutendſte Nervencentrum, das Gehirn, zu den untergeordneten Nerven-Centren und zu den Gliedern, nur daß man dieß Bild ja nicht ſo verſtehen darf, wie Rich. Wagner es braucht, als bezeichne es das Denken im Gegenſatze von Empfinden und Anſchauen, denn die Poeſie iſt ja vielmehr die ganze Kunſt, vereinigt Empfinden und Anſchauen, die Muſik und die bildenden Künſte, eben wie im Gehirn jede Thätigkeit des ganzen Organismus concentrirt iſt, vorgebildet wird. Der Begriff der Allgemeinheit trägt ſich nun auf das Hiſtoriſche ſo über, daß ſie von jedem Volk in jedem Bildungszuſtande geübt wird, nach Göthe's Wort „eine Welt- und Völkergabe" iſt und daß ſie in der einzelnen Epoche den ſchweren Gang der andern Künſte nicht abwartet, ſondern ihnen vorauseilt. Natürlich erklärt ſich dieß vor Allem aus der Geſchmeidigkeit ihres Vehikels, der Sprache: denn obwohl dieſelbe künſtleriſch, techniſch gebildet werden muß, iſt doch dieſe Arbeit dadurch unendlich erleichtert, daß hier dem Subjecte kein fremder Stoff mit der Sprödigkeit des Objects gegenüberſteht, wie im eigentlichen Materiale bei den andern Künſten, ſondern eine Aeußerungsform, die an ſich zum Leben des Subjects gehört, nur edler, ſchwungvoller, gemeſſener zu geſtalten iſt. Dieſe techniſche Leichtigkeit iſt daher nur die andere Seite der relativen Körperloſigkeit, der Geiſtigkeit der Poeſie. Es erhellt aus dem Weſen einer ſolchen Kunſt, warum auch das ſpeziellere Talent für ſie ungleich verbreiteter iſt, als die Begabung für andere Künſte, denn ſie liegt ja in dem reinen, menſchlichen Weſen unmittelbarer, inniger begründet, als dieſe. Ihre eng verwandte Nachbarinn, die Muſik, ſcheint als die ſubjective Kunſtform auf dieſe Bedeutung mehr Anſpruch machen zu können und demnach ſollte man meinen, das Talent für ſie ſei verbreiteter. Allein das wahrhaft allgemein Menſchliche iſt nicht

das Gefühl, sondern der Geist, der seiner Natur nach nicht lange im bloßen Gefühle verweilt. Im Gefühle verharren ist individuell und soll es für sich fixirt werden, so bedarf es einer Begabung, die eine besondere Organisation des Gehörs voraussetzt, wie sie in solcher Bestimmtheit für die Auffassung und Behandlung des Rhythmischen in der poetischen Sprache nicht gefordert ist, denn gar Mancher hat seinen Sinn für Versbau und dabei doch kein musikalisches Gehör. Dennoch macht sich die innige Nachbarschaft beider Künste auch im zeitlichen Verhältnisse geltend; denn man kann von jeder sagen, sie sei die älteste Kunst, und der scheinbare Widerspruch löst sich in dem Satz auf, daß beide vereinigt die älteste Kunst sind. Es ist ein altes und wahres Wort, daß die Poesie älter sei, als die Prosa. Wo der Mensch zum Erstenmale die Welt mit erwachtem Geist im Lichte des Allgemeinen betrachtet, da spricht er dieß nicht auf dem Wege aus, der durch eine Reihe verständiger Vermittlungen bei der Idee anlangt, sondern unmittelbar in der idealen Stimmung und Anschauung. So entsteht eine ursprüngliche und unmittelbare Dichtkunst, welche, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Poesie, relativ kunstlos, Product der Volksphantasie, Kunst vor der Kunst, naive Kunst (vergl. §. 519) ist, und diese Form des unmittelbaren Hervorbrechens theilt die Poesie nicht nur mit der Musik, sondern beide Künste treten in derselben durchaus verbunden auf als Volkslied. In §. 766, der darauf schon hingewiesen, ist auch gezeigt, daß die Musik, wie im naiven Zustand eine durchaus frühe, ebensosehr, in ausgebildeter Form, eine wesentlich späte, moderne Kunst sei. Dieß gilt auch von der Dichtkunst, doch mit Unterschied. Um in dem rein subjectiven Gebiete eine Fülle und Reife des Schönen zu erreichen, ist eine Summe von Erfahrung und Durcharbeitung des menschlichen Geistes und Herzens vorausgesetzt, welche in dem engsten Sinne modern heißt, wonach wir die Kunstepoche der Jahrhunderte seit der Auflösung des mittelalterlichen Ideals darunter verstehen, denn früher hat es doch eine wahre Musik in der ganzen Bedeutung des Wortes nicht gegeben. Eine ganze und wahre, eine ausgebildete Poesie, eine Kunstpoesie haben dagegen alle Culturvölker in den verschiedenen Haupt-Perioden ihrer Geschichte gehabt; nur gewisse Zweige derselben, — der lyrische und dramatische, wie wir sehen werden — setzen den modernen Zustand einer vielseitigen und tiefen Entwicklung des subjectiven Lebens, einer Fülle von Erfahrung voraus, doch nicht in dem ausschließlichen Sinne des Worts, wie dieß bei der Musik der Fall ist, sondern in dem relativen, wie derselbe auch in einer Völkerbildung eintrat, die unserer Gegenwart als eine kindliche erscheint, für die Völker selbst aber eine späte Stufe ihres Culturgangs war. Doch stellt sich die Sache bei dem Drama etwas anders, als bei der Lyrik: es konnte sich zu dem Inbegriff dessen, was es spezifisch sein soll, erst in der eigentlich modernen Zeit, in dem Kunstideal unserer Jahrhunderte entwickeln.

β. Die einzelnen Momente.

§. 846.

1. **In der Poesie kommt zuerst das Stylgesetz in Betracht, weil unabhängig von einem eigentlichen Materiale die ganze Thätigkeit von der innern Auffassung ausgeht und nur an die Gesetze gebunden ist, die sich aus dem Wesen**
2. **der Phantasie und ihrem Verhältniß zum Vehikel ergeben. Die erste Bestimmung dieses Gesetzes ist negativ, gegen die Verirrung auf den Boden der andern Künste gerichtet, welche der Poesie dadurch nahe liegt, daß in gewissem Sinne diese in ihr vereinigt sind. Die Poesie vergeht sich in die Musik, wenn sie gestaltlos im unbestimmten Weben der subjectiven Empfindung sich bewegt oder wenn sie die Technik der künstlerischen Sprachform zu ihrem hauptsächlichen Augenmerk und ihrem Ausgangspuncte macht.**

1. Wollte man in der speziellen Erörterung des Wesens der Poesie vom äußeren Verfahren, hier von der Verskunst ausgehen, so geriethe man in die Schwierigkeit, daß man den tiefen und wesentlichen Gegensatz in der musikalischen Behandlung der Sprache, der in der classischen und romantischen Form gegeben ist, darstellen müßte, ehe man seinen innern Grund, den Unterschied der ganzen Gefühls- und Auffassungsweise, in's Licht gesetzt hätte. Die Betrachtung dieses historischen Unterschieds gehört aber, allerdings in den gegenwärtigen Abschnitt, er kann nebst allem Historischen nicht in einen besondern geschichtlichen Theil verwiesen werden, denn die Trennung des Geschichtlichen vom Systematischen ist überhaupt in der Lehre von der Dichtkunst nicht mehr, wie in der Lehre von den andern Künsten, möglich. Es leuchtet dieß zum voraus ein, wenn man namentlich bedenkt, was hier aus der Darstellung der Zweige würde, wenn man die großen Unterschiede, welche durch die Geschichte der Poesie in ihnen ausgebildet worden sind, einem besondern Abschnitte vorbehielte oder, da dieß eben nicht möglich ist, welche schleppende Wiederholung entstünde. Ebenso erhellt von selbst, daß die Art der poetischen Darstellung, wie sie in ihrem Unterschiede von der prosaischen demnächst zur Sprache kommen muß, die prinzipielle Erörterung des Stylgesetzes schon voraussetzt, denn eine wesentliche Verschiedenheit des Weges, den das dichterische Verfahren in dieser Beziehung einschlägt, hat ihren Grund ebenfalls in jenem Gegensatze der ganzen Auffassungsweise, der an sich im Stylprinzip eingeschlossen ist. Dieß ist der negative Beweis für die gewählte Ordnung, der Beweis aus den Uebelständen, die sich im andern Fall ergäben; der positive liegt darin, daß die Poesie kein eigentliches Material mehr hat. Das Verfahren dieser Kunst ist nicht, wie bei den andern

Künſten, aus den Bedingungen eines beſtimmten äußeren Stoffes abzuleiten, den ſich die Phantaſie zwar frei erwählt, durch den ſie ſich aber auch feſte Schranken ſetzt; an die Stelle des Materials tritt ja hier die Phantaſie des Zuhörers, und in welchem Charakter der Formgebung ſie bearbeitet werden ſoll, dieß hängt nur von der innern Auffaſſungsweiſe des Dichters ab. Er iſt hierin allerdings nicht ſchlechthin frei, ſondern, wie der Bildner und Maler an Schwere, Ausdehnung, Licht, Farbe u. ſ. w., an beſtimmte Geſetze gebunden, aber doch nur an ſolche, die aus ſeinem geiſtigen Elemente, nämlich aus dem Weſen der Phantaſie fließen. Hier liegt dasjenige, was den körperlichen und toniſchen Stoffbedingungen in den andern Künſten entſpricht. Die Poeſie iſt auch in dieſem Sinne reichsunmittelbar. Die Behandlung des äußern Vehikels, der Sprache, iſt dann zunächſt reines Ergebniß der innern Art und Weiſe, wie der Dichter auffaßt und auf ſeinen Hörer wirkt; allerdings ergeben ſich aus dem Verhältniſſe dieſes Vehikels zum Inhalte, zum Leben der Phantaſie, auch gewiſſe Schwierigkeiten, die wir angedeutet haben und jetzt deutlicher auseinanderſetzen werden; aber die hieraus fließenden Beſchränkungen der Freiheit des Dichters gleichen entfernt nicht der Strenge der Geſetze, die für andere Künſte aus ihrem Material entſpringt.

2. Die Uebergriffe auf den Boden einer andern Art der Phantaſie und ihres ſpezifiſchen Verfahrens, zu denen die Poeſie wie alle andern Künſte verſucht iſt, ſind für ſie, die das Syſtem der Künſte abſchließt, lauter Rückgriffe: ſie meint zu gewinnen, was ſie gegen jene eingebüßt hat, und ſie verliert, was ſie durch dieſe Einbuße erreicht hat. Der erſte dieſer Rückgriffe, die ihrem Stylgeſetze widerſprechen, iſt nach dem Elemente gewendet, aus welchem ſie zunächſt herkommt. Die Poeſie kann auf zweierlei Art muſiciren, ſtatt zu dichten. Die erſte beſteht darin, daß ſie es überhaupt dem ganzen Inhalte nach nicht eigentlich zur Anſchauung bringt, ſondern den Hörer oder Leſer im Nebel des geſtaltloſen Empfindens feſthält. Es iſt dieß eigentlich bloße Stimmung zum Dichten ſtatt wirklichen Dichtens, eine falſche und einſeitige Wendung der Wahrheit, daß jede ächte Poeſie vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen machen muß; denn wir haben geſehen, daß die Dichtkunſt das Gefühl weſentlich an das Bewußtſein knüpft, in Geſtalten als ſeine Träger verlegt und eine objectiv klar gebildete Welt mit ſeinem warmen Element umhüllt. Man wird nicht ſagen können, daß eine ſolche Geſtaltloſigkeit vorzüglich den unreifen Anfängen der Poeſie eigen ſei; wohl kann es in der urſprünglichen, naiven Dichtung an Liedern nicht fehlen, die faſt nichts ſind, als etwas entwickeltere Interjectionen, im Ganzen und Weſentlichen aber werden wir ſehen, daß dieſelbe, unbeſchadet ihrer unmittelbaren Verbindung mit dem muſikaliſchen Vortrage, dem Inhalte nach objectiv, anſchauend iſt. Geſchichtlich betrachtet wird eine Poeſie der geſtaltloſen Empfindung vielmehr in verhältnißmäßig ſpäter Zeit

durch den Kampf gegen die geiſtloſe Regel eines conventionell gewordenen Styls ſich erzeugen. So brach in der neueren deutſchen Poeſie der erwachte Genius im Sturme gegen Gotſched und die Franzoſen zuerſt als hoch angeſchwelltes, überſchwengliches Gefühl hervor; dieſe Stimmung brütet wie eine heiße, zitternde Luft, in die ſich alle Beſtimmtheit der Umriſſe auflöst, über den erſten Poeſieen der jugendlich drängenden Geiſter. Klopſtock's Meſſias wurde, wie es Gervinus treffend bezeichnet hat, mehr ein Oratorium, als ein Epos, Herder's und Göthe's Styl war ein Sprudeln des übervollen Herzens, das ſich athemlos in Ausrufungen und Gedankenſtrichen bewegt und die Herrlichkeit der neu aufgegangenen inneren Welt zu verletzen fürchtet, wenn es zur Ruhe objectiver Geſtaltung übergienge. Das hatte freilich ſeinen tieferen und allgemeineren Grund in dem Charakter einer geiſtigen Revolution, welche, ergänzend, was die Reformation begonnen, dem Subjecte zuerſt das Bewußtſein ſeiner freien Unendlichkeit gab, ohne ihm noch den Weg zu zeigen, wie ſich dieſelbe mit der Erfahrung, mit der Schranke des Endlichen zu vermitteln habe; wie daher die politiſche Revolution nicht zu bauen vermochte, ſo die geiſtige nicht, ein klares Weltbild zu geben. Vergl. hiezu §. 477. Ohne die Kraft und Friſche, die ſie in jener erſten Zeit der ächten Sentimentalität hatte, blieb die Subjectivität ein Grundzug der modernen Zeit, der ſich auf Koſten der Geſtaltung in die Poeſie legte. Es äußert ſich dieß nicht nur darin, daß das Lyriſche im Epiſchen und Dramatiſchen überwuchert, die feſten Grenzen der Zweige löst und Zwitterformen hervorbringt, ſondern auch im Lyriſchen ſelbſt, denn wie ſehr dieſer Zweig der Muſik verwandt ſein mag, ſo verlangt er doch ſeine Beſtimmtheit, Deutlichkeit, ſeine Art von Objectivität. Ein Beiſpiel des muſikaliſch Nebelhaften ſind namentlich die lyriſchen Dichtungen Tieck's: ſie wirken, als hätte man zu ſtarken Thee getrunken und befände ſich in einer Ueberſpannung aller Nerven, die der Seele eine unendliche Hebung ihrer Kräfte vorſpiegelt, ein inneres Sauſen, Summen und Weben, wobei ſchlechterdings nichts zu denken iſt und das etwa einem verworrenen Phantaſiren auf dem Clavier gleicht. — Muſikaliſch ſubjectiv iſt auch die unendliche Maſſe von lyriſchen Erzeugniſſen jenes Dilettantismus zu nennen, dem die Leichtigkeit, in einer längſt zugerichteten Dichterſprache Verſe zu machen, den Mangel des Talents, der Originalität verhüllt: allgemeine Empfindungen, wie ſie in jedem menſchlichen Leben wiederkehren, ausgedrückt in verbrauchtem Apparate, gelten für Poeſie, weil ſie eben Empfindungen ſind.

Die andere Art des Uebergriffs in die Muſik liegt auf der formellen Seite: das Vehikel, der Rhythmus, die Sprachform, wird zum Zwecke. Die Verſuchung hiezu entſpringt daraus, daß das Vehikel allerdings, obwohl es nicht Material iſt (vergl. §. 839, 3.), von der Idealität der Stimmung

ergriffen und umgebildet werden soll. Aus der zuerst noch gestaltlosen Fülle der wahren poetischen Stimmung keimt aber vor Allem die innere Gestalt, der Körper einer gehaltvollen Anschauung, das rhythmische Gewand wächst mit ihm und umschließt ihn in würdigen Falten; es ist nicht der ächte Prozeß, wenn die Wärme unmittelbar in die Technik der Sprachform ausweicht; die Draperie, auf welche die erste Aufmerksamkeit gerichtet wurde, wird eine verschwommene Bildung umkleiden. Dieser Weg läßt vielmehr auf Mangel an wahrer Wärme, das entschiedene Uebergewicht der formellen Virtuosität auf innere Kälte schließen. Es scheint hier das gerade Gegentheil jenes andern Uebergriffs vorzuliegen, der im Ueberschwang der Empfindung seinen Grund hat; es verhält sich auch zunächst so, allein das überhitzte Gefühl, das sich sträubt, in die feste Gestaltung überzugehen, kann auch Manier werden, erkaltet zur Routine und schlägt sich in den Eisblumen der Verskunst nieder. Die romantische Schule ist auch für diese „kalte Gluth und lichten Rauch" ein belehrendes Beispiel. Es ist aber noch eine andere, schwieriger zu fassende Erscheinung zu nennen, die der §. durch den Zusatz: Ausgangspunct bezeichnet; es gibt Dichter, welche im Ganzen mehr Virtuosen der formellen Technik, als wahre Schöpfer eines poetischen Inhalts sind, denen aber in manchen Momenten am Klange der formellen Schönheit das gehaltvollere Gefühl, das innig geschaute Bild anschießt; sie arbeiten von außen nach innen, statt von innen nach außen, aber in glücklichen Stunden führt sie ihr umgekehrter Gang auch zum Ziele. Solche Naturen werden ihren, zwar fragmentarischen, höheren Beruf allerdings schon in der technischen Form, auch wo die Pygmalions-Statue nicht erwarmt, durch eine besondere Feinheit, ein plastisches Gefühl an den Tag legen, so daß man versucht ist, die Genugthuung, die der Rhythmus des Verses an sich allein gewährt, für ganze ästhetische Freude zu nehmen. Platen ist eine solche Natur, zum Theil auch Rückert. — Man sieht, in wie mannigfachen Verschiebungen die Wirklichkeit auseinanderlegt, was in der Idee der wahren Dichtung ein Volles, Ganzes, Eines ist.

§. 847.

Noch näher liegt der Poesie die entgegengesetzte Verirrung auf den Boden der bildenden Kunst. Sie besteht darin, daß das Sichtbare durch Aufzählen der einzelnen Züge so geschildert wird, als verweilte der Zuhörer mit dem äußern Auge vor einem in das wirkliche Nebeneinander des Raums gestellten Bilde. Dadurch geräth die Langsamkeit, womit die Rede vorrückt, und der Zwang, den sie ausübt, mit der Schnelligkeit und Freiheit der von ihr angeregten Phantasie, die mit Einem Blick ein Ganzes schaut, in Widerspruch. Der Dichter hat vielmehr das Sichtbare mit wenigen Zügen so zu vergegen-

wärtigen, daß es in den Bewegungszug der Phantaſie aufgenommen wird. Tiefer betrachtet entſpringt das wahre Stylgeſetz aus der Zuſammenfaſſung der Aufgabe der Poeſie, Geſtalten zu geben (§. 838), mit ihrer höchſten, die innere Welt und ſchließlich Handlung darzuſtellen (§. 842), und beſtimmt ſich dahin, daß dieſe Kunſt *Körper andeutungsweiſe durch Handlungen nachzuahmen hat* (Leſſing).

Die Poeſie ſchwebt zwiſchen den beiden Verirrungen, von deren zweiter dieſer §. handelt, wie zwiſchen Scylla und Charybdis: um der geſtaltloſen Empfindung zu entgehen, verfällt der Dichter leicht in das Verfahren des Malers und da die Flucht vor dem Unbeſtimmten und Farbloſen jedem klaren Geiſte das Natürlichere iſt, ſo droht von dieſer Klippe die größere Gefahr. Die deutſche Literatur darf ſtolz darauf ſein, durch Leſſing das große Grundgeſetz der Dichtkunſt, welches dieſer §. ausſpricht, ein für allemal hingeſtellt zu haben. Seit wir ſeinen Laokoon beſitzen, gehört der Satz, daß der Dichter nicht malen ſoll, zum ABC der Poeſie. Wer dagegen am meiſten fehlt, ſind noch heute, wie damals, als ſie die beſchreibende Poeſie einführten, die in Deutſchland in den Brockes, Haller, Kleiſt ihre Nachahmer fand und gegen welche Leſſing's Schrift gerichtet war, die Engländer; Walter Scott hat ſeine bedeutenden Schöpfungen unter dem Druck eines eingefleiſchten Sündigens gegen dieſen Urcoder faſt erſtickt. Es iſt das ſcharfe, faſt mikroſkopiſche Sehen, was ihn und Andere dazu verführt: das umſtändliche Aufzählen der Züge ſoll den Leſer in den Stand ſetzen, die Geſtalt bis zur Illuſion des phyſiſchen Schauens und Greifens überzeugend vor ſich zu bekommen; der Dichter will den Beweis führen, daß er ſelbſt ſo haarſcharf geſchaut habe, und der Leſer ſoll ihm folgen, aber die Wirkung iſt die entgegengeſetzte. — In der Nachweiſung des Geſetzes, von dem es ſich hier handelt und auf das wir zu §. 839 und 840 vorläufig hingedeutet haben, weichen wir jedoch von Leſſing's Begründung (ſ. Laokoon Cap. 16 und 21) auf den erſten Schritten ab, um erſt zum Schluſſe die poſitive Formel von ihm zu entlehnen. Der Satz, von welchem er ausgeht, daß die Kategorie der Zeit, welcher die Poeſie durch ihr Darſtellungsmittel angehört, das Simultane des räumlichen Nebeneinander als Inhalt des Dargeſtellten ausſchließe, iſt nicht richtig. Die Kategorie, in welche das Vehikel fällt, iſt allerdings zugleich diejenige, in welcher das Leben des Geiſtes an ſich, alſo das Organ, von welchem und für welches gedichtet wird, ſich bewegt. Das Zeitleben des Geiſtes iſt aber, wie wir gezeigt haben, in jedem Moment eine intenſive Einheit von Verſchiedenem, ſo denn auch als Phantaſie eine intenſive Anſchauung einer Vielheit, welche im Raum ausgebreitet iſt: Ein innerlicher Blick, der ein Ganzes von coexiſtirenden Theilen überſchaut. Der Gegenſtand dieſer innern Anſchauung

kann an ſich ganz wohl ein ruhender ſein und die Mittheilungsform der Rede iſt dadurch, daß ſie ſucceſſiv ſchildert, an ſich nicht unfähig, den Geiſt in der Weiſe zu beſtimmen, daß er ſich das Bild eines ſolchen räumlich feſt ausgebreiteten Ganzen erzeuge. Leſſing bemerkt richtig, daß bei Beſchreibungen für proſaiſche Zwecke das allmälige Aufreihen von Zügen kein Hinderniß für den Leſer iſt, ſich aus ihnen ein Bild zuſammenzufügen (a. a. O. Cap. 17). Natürlich ermangelt ein alſo zuſammengeſetztes Bild der Wärme, der Idealität. Und hier ſitzt denn das Weſentliche: im Gebiete der Kunſt will auch die empfangende Phantaſie zeugend, nachſchaffend ſich verhalten; ſie iſt in dieſe Stimmung, dieſe Selbſtthätigkeit von Anfang an durch den Dichter verſetzt. Einmal ſelbſtthätig erzeugt ſie ſich nun auf Eine richtige Berührung des poetiſchen Zauberſtabs in Einem Augenblick das von dem Dichter beabſichtigte Bild mit ſeiner Vielheit von Zügen, richtiger: nur das ſeiner Abſicht irgendwie entſprechende, denn hier tritt ein weſentlicher weiterer Unterſcheidungszug der Dichtkunſt auf: der bildende Künſtler ſchreibt dem Zuſchauer das Bild genau vor, indem er es ihm ſichtbar ausgeführt vor das äußere Auge ſtellt; der Zuſchauer iſt hierin unfrei; worin er frei iſt, das iſt die innere Erzeugung eines Bildes der Reihe von Bewegungen, die dem dargeſtellten Momente vorangehen und folgen; der Dichter dagegen ſchreibt dem Zuhörer das Succeſſive, das Weſentliche der Bewegung, den Gang des Ganzen vor, da iſt der Erſtere hierin unfrei; dagegen gibt er ihm zur Erzeugung des innern Bildes in ſeiner qualitativen Geſtaltung nur den Anſtoß: darin iſt der Zuhörer alſo hier ungleich freier, als in der bildenden Kunſt. Es verſchlägt auch nichts, wenn dieſer ſich die Geſtalt etwas anders, als jener, vorſtellt, wenn nur die Grundzüge im Bewegungscharakter der Abſicht des Dichters entſprechen. Wenn die Amme in Romeo und Julie in eitlem Putz angeſtiegen kommt, den Auftrag Juliens an Romeo zu beſtellen, und anfängt: „Peter, meinen Fächer!“ ſo mag ſie ſich der Eine größer, der Andere kleiner, jener in dieſe, dieſer in jene Farbe gekleidet vorſtellen: nur ein ganz ſtumpfer Leſer wird nicht augenblicklich ein in den weſentlichen Zügen richtiges Bild der närriſchen, treuen und gemeinen, geſchwätzigen und verſchwiegenen, kuppleriſchen, in Runzeln noch eiteln, aufgeputzten Alten vor ſich haben, wie ſie mit koketten Schwenkungen der Hüfte und ſteilem Kopfe die vornehme Dame affectirt. Die Phantaſie will alſo in der Dichtkunſt ſchlechterdings nicht aufgehalten und gezwungen ſein. Verkennt dieß der Dichter, ſo kommt nicht eigentlich „das Coexiſtirende des Körperlichen mit dem Conſecutiven der Rede in Colliſion,“ ſondern die windſchnelle, eine Vielheit von Zügen auf Einen Schlag vor ſich ausbreitende Bewegung und die Freiheit der Phantaſie mit der Langſamkeit, womit die Rede fortrückt, und mit dem Zwange, den ihr Ausmalen auflegt. Der Dichter verfährt dann, als ſtünde ſein Zuhörer vor einem aufgehängten Bilde, faßte nach dem

erſten Ueberblick unter ſeiner Anleitung Theil für Theil in's Auge, ohne Furcht, daß ihm die Zuſammenfaſſung entgehe, denn das Ganze bleibt ja im Raum feſt vor ihm, und endlich gienge er dann zu dieſer über, die nun ein gefüllterer, durch Einzelbeobachtung vollkommenerer Act wäre, als der erſte Ueberblick. Er vergißt, daß er es mit einer bewegten Kraft zu thun hat, welche nichts Feſtes vor ſich hat, welche daher dieſem Zuzählen unter den Händen entſchwebt, entweicht, indem ſie, auf den erſten Schlag ſchon mit ihrem Bilde fertig, bei dem Aufreihen der folgenden ſchon über Berg und Thal iſt, daß ſie, während vornen zuwächst, hinten verliert, daher ſchließlich nichts übrig hat, was ſie zuſammenfaſſen könnte, ſo daß es iſt, „als ſähe man Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze deſſelben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden ſoll, die aber alle auf der andern Seite von ſelbſt wieder herabrollen;“ eine treffliche Vergleichung Leſſing's, nur daß die vernommenen Theile nicht nur, wie er ſagt, dem Ohre, ſondern vielmehr der vorausgeeilten Phantaſie, welche durch das Ohr in Thätigkeit gerufen iſt, verloren gehen. In der That kann Jeder an ſich die Erfahrung machen, daß Walter Scott's und ſeiner Nachahmer breite, Zoll für Zoll, vom Wirbel zur Zehe fortrückende Schilderungen gerade das Gegentheil ihrer Abſicht bewirken, daß man nämlich nichts hat, nichts ſieht. Ja auch bei Beſchreibungen für proſaiſche Zwecke iſt unſer obiges Zugeſtändniß zu beſchränken; bekanntlich iſt es ohne Zeichnung ſehr ſchwer und peinlich, ſich z. B. einen Schlachtbericht klar zu vergegenwärtigen. Der Dichter hat alſo nicht eigentlich und ſchlechthin das Coexiſtirende in ein Succeſſives zu verwandeln, er kann uns Coexiſtirendes vorführen, obwohl ſein Vehikel nicht coexiſtirende Form hat, aber er muß es ſo thun, daß er den bewegten Charakter der Phantaſie berückſichtigt, er muß daher mit wenigen Mitteln dem Leſer oder Zuhörer nur den nöthigen Anſtoß geben und er muß das Räumliche, das er ſo ſchildert, an geſchilderte Bewegung knüpfen, denn die Phantaſie, weil ſie ſelbſt bewegt iſt, will Solches ſehen, was ſich bewegt. Von jenen Mitteln, namentlich den Epitheten, iſt weiterhin in beſonderem Zuſammenhang zu ſprechen, der gegenwärtige betont zunächſt nur, daß ſie einfach ſein müſſen, nicht verſuchen dürfen, ein ausführliches Bild zu geben. Allzu ängſtlich darf dieß allerdings nicht genommen werden und es iſt mehr einzuräumen, als das karge Maaß von den Bezeichnungen, welche Leſſing (a. a. O. Cap. 18) zuläßt; wenn nur die Grundbedingung, das Hereinziehen in den Bewegungsſtrom der Phantaſie, erfüllt iſt. Zunächſt geſchieht dieß dadurch, daß die Gegenſtände als bewegte im eigentlichen Sinne des Worts zur Darſtellung gebracht werden; Leſſing zeigt, wie Homer die Kleider und Waffen Agamemnons ſchildert, indem er ſie ihn anlegen, den Wagen der Juno, das Scepter des Agamemnon und Achilles, den Bogen des Pandarus, den Schild des Achilles, indem er ſie vor unſern Augen

entstehen läßt. Er hätte noch andere Beispiele wählen können, welche mit diesen Homerischen überhaupt unter den allgemeineren Begriff der Thätigkeit fallen. Thätigkeit hat aber einen innern Grund und dieß führt uns tiefer, zu der Beziehung auf das Innere. Auf diesem Uebergang ist eine besondere Sphäre von Stoffen der Darstellung wichtig: Lessing hat übersehen, daß es sich auch von unbeweglichen Gegenständen, namentlich von der Landschaft handelt. Zunächst wird auch hier gelten, daß ihr Bild an dem Faden einer Thätigkeit (Wandern, Jagen u. dergl.) uns vorübergeführt werden soll. Es gibt eine tiefere Form: der Dichter kann, der gute wird immer auch das unorganische Leben vor uns werden lassen, indem er uns eine Ahnung der planetarischen Thätigkeit gibt, welche diese Massen aufgerichtet, diese Wasser ergossen, diese Pflanzen gebildet hat. Allein auch diese Wendung ist es noch nicht, welche Wesen und Streben der Dichtung am klarsten und vollständigsten bezeichnet: der Dichter wird die umgebende Natur in die Seele des Menschen tragen, er wird uns zeigen, wie durch die Sinne sein Gemüth dieselbe auffaßt, er wird bewirken, daß der Leser die Landschaft mit den Augen der epischen Spieler sieht, — „ihr Auge vor das seinige als Augenglas nimmt" (J. Paul Vorsch. d. Aesth. §. 80). Dieses Schildern durch Schilderung des Reflexes auf Zuschauer im Gedichte kommt nun aber ebenso bei Gegenständen jeder Art in Anwendung; Lessing führt es nur als Mittel auf, um menschliche Schönheit zu vergegenwärtigen (a. a. O. Cap. 21. Helena vor den Greisen auf der Mauer von Troia erscheinend). Jetzt ist diese directe Beziehung auf das Innere mit der Bewegung überhaupt wieder zusammenzufassen. Bringt der Dichter die Gegenstände, die er schildert, auch nur in Zusammenhang mit physischer Bewegung, so führt doch der zunächst nur äußere Zweck derselben directer oder indirecter auf einen innern. Mit einem solchen werden auch Empfindungen über landschaftliche, menschliche und jede andere Schönheit immer in unmittelbarer Verflechtung stehen. Agamemnons Ankleiden, die Scepter, die Waffen, der Achillesschild: Alles führt an längeren oder kürzeren Fäden in den Mittelpunct der großen Handlung in der Ilias, die Gefühle der Greise bei dem Anblick der Helena ebenso, und gefühlvolle Betrachtung von Landschaft im Roman hängt mit Affecten, diese mit Thaten und Leiden zusammen, die vom Centrum der Haupthandlung ausgehen und zu ihm zurückleiten. Lessing selbst hat daher die Sache im Mittelpunct erfaßt, indem er den Satz aufstellt, den der §. wörtlich von ihm aufnimmt. — Unter diesen Mitteln ist aber gerade das Gewöhnlichste, Einfachste noch nicht genannt, auch von Lessing nicht erwähnt, nämlich die Form der unmittelbaren Begleitung. Der Dichter schildert Körper dadurch, daß er einfach zeigt, wie sie der innern Bewegung, dem Zweck, dem Willen, der Handlung folgen und das Innere ausdrücken. Gerade an dieser Form läßt sich auch am besten nachweisen, wie ein kurzer Zug

hinreicht, um die Phantaſie zur Erzeugung eines innern Bildes zu beſtimmen. Der Dichter ſage uns alſo von dem Aeußern einer Perſon, die er einführt, zuerſt gar nichts, oder nur ein Wort: ſchön, ſchlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet u. ſ. w. Nun ſetze er ſie in Handlung und im Zuge der Handlung nehme er, wie in raſchem Vorübergleiten pflückend, einen Zug auf, z. B.: jetzt blitzte das dunkle, das blaue Auge, ſchüttelte er die braunen, die blonden Locken, ſchlug er die Toga auseinander, hob er das lange Schwert u. ſ. w. Später mag dann, um den Zuhörer genauer zu beſtimmen, bei ähnlichem Anlaß ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen; eine Berichtigung, Ergänzung des auf den erſten Zug raſch geſchaffenen Bildes ſtört ihn nicht, ſondern nur eine Zumuthung, langſam und in's Kleinſte hinein gezwungen vorzuſtellen. — J. Paul gibt (a. a. O. §. 79) noch zwei Winke: er räth dem Dichter, zu wirken durch Aufhebung, d. h. indem er eine Geſtalt zuerſt verhüllt, als eine durch äußere **Hinderniſſe** verdeckte einführt, was die Phantaſie doppelt ſtark reizt, ſie ſich **vorzuſtellen**, und ſie dann erſt aufdeckt; ferner durch Contraſt der Farben oder **Verhältniſſe**: wenn z. B. die Alten eine Venus zornig darſtellen, ſo heben die **Contraſte** ſtärker ihre Anmuth hervor, als die Verwandtſchaftsfarben. Dieſe Kunſtmittel ſubſumiren ſich ebenfalls unter den Begriff der Bewegung im allgemeinſten Sinn und haben ſich überdieß mit dem Verfahren zu verbinden, die den Gegenſtand in die Bewegung im engern Sinne des Seelenlebens und der Handlung hineinzieht.

Hiemit iſt nun aber nicht nur eine poetiſche Stylregel aufgeſtellt, ſondern ein tieferer Blick in das Weſen der Dichtkunſt gewonnen. In §. 842 iſt die höchſte Kraft und Beſtimmung derſelben ausgeſprochen: Offenbarung der innern Welt, die ſich in der Handlung zuſammenfaßt; es iſt geſagt, daß hier alles Aeußere in das Innere mündet und aus ihm hervorſtrömt. Dadurch tritt der Inhalt des §. 842 mit dem des §. 838 in eine innere Einheit: die Wiederholung des Standpuncts der bildenden Kunſt auf dem geiſtigen Boden der Dichtkunſt iſt nun in erfüllten Zuſammenhang geſetzt mit ihrer eigenſten Aufgabe, die innere Welt zu erſchließen. — Sieht man auf die Perſon des Dichters und den innern Prozeß ſeiner Thätigkeit zurück, ſo begreift man, wie ihm ſein eigenes Vorfühlen der innern Zuſtände, die er ſchildert, mit dem Schauen der Geſtalten, welche deren Träger ſein ſollen, zu einer lebendigen Einheit ſo zuſammenwachſen wird, daß er ſie wohl unwillkürlich ſogar mimiſch ſich vorſpielt; daher ſagt Ariſtoteles (Poetik 17), der Dichter müſſe bei der Verſetzung in die Leidenſchaften ſeiner inneren Bewegung ſelbſt mit der Gebärde folgen.

§. 848.

Durch ihre Stellung an der Grenze der Künste ist die Dichtkunst die unmittelbare Nachbarinn des Gebiets, worin scheinlos das Wahre und Gute vorgetragen wird und welches ihr gegenüber Prosa heißt. Sie tritt daher leichter, als jede andere Kunst, auf diesen Boden über, indem sie die wahre ästhetische Einheit von Idee und Bild entmischt, allgemeine oder thatsächliche Wahrheit mit schönen Formen nur äußerlich bekleidet und durch solchen Inhalt näher oder entfernter auf den Willen zu wirken sucht. Hiedurch wird immer zugleich die ästhetische Illusion aufgehoben, indem die Person des Dichters zu sichtbar hervortritt.

Die Stellung der Poesie ist eine andere, als die der übrigen Künste: sie hat zur einen Seite das Land der Kunst, zur andern das Meer der scheinlosen, reinen Geistesthätigkeiten, welche weiterhin wieder in den Willen und das praktische Leben führen, während ihre Schwestern, von Kunstgebiet umgeben, mitten im Lande wohnen und daher einen größern Sprung nöthig haben, um den festen Boden des ungemischt Schönen zu verlassen. Während daher in der Erörterung des Stylgesetzes bei diesen nur die Ausweichung auf den Boden anderer Künste zur Sprache kam, muß hier schon im gegenwärtigen Zusammenhang auch die Ausschreitung in das Gebiet des mit ästhetischen Mitteln nur äußerlich sich schmückenden Wahren und Guten zur Sprache kommen. Die Enge der Nachbarschaft ist ausgesprochen in der gangbaren und wesentlichen Entgegensetzung der Begriffe Poesie und Prosa: beide werden in diese ausdrückliche Beziehung des Gegensatzes gestellt, eben weil sie trotz der Schärfe der Grenze hart aneinander liegen. Was Prosa sei, wäre nach den Erörterungen in der Metaphysik des Schönen eigentlich nicht mehr zu untersuchen; doch müssen wir darauf zurückkommen, weil diese Spannung des Verhältnisses eine spezielle Beleuchtung verlangt. Wir gehen dabei von der Berichtigung der betreffenden Sätze Wilhelms v. Humboldt aus. Er sagt (Aesth. Vers. S. 20), der Unterschied des Reiches der Phantasie von dem Reiche der Wirklichkeit bestehe darin, daß in diesem jede Erscheinung einzeln und für sich dastehe, keine als Grund oder Folge von der andern abhänge; eine solche Abhängigkeit könne niemals wirklich angeschaut, immer nur durch Schlüsse eingesehen werden; der Begriff des Wirklichen mache auch das Aufsuchen derselben überflüssig; denn hier sei die Erscheinung einfach da, brauche sich nicht erst durch ihre Ursache oder ihre Wirkung zu rechtfertigen; sobald man hingegen in das Gebiet des Möglichen übergehe, so bestehe Jedes nur durch seine Abhängigkeit von etwas Anderem, und Alles, was nicht anders als unter der Bedingung eines durchgängigen innern Zusammenhangs ge-

dacht werden könne, sei idealisch. Es verhält sich aber so gewiß umgekehrt, daß nur zu fragen ist, wie Humboldt zur der schiefen Aufstellung gekommen sei. Nicht die Wirklichkeit schlechthin stellt ihre Individuen wie selbständige Erscheinungen auf, sondern so werden sie aufgefaßt von der Anschauung, und es ist gerade die idealisirende Kunst, welche an der letztern unmittelbar fortbildet; dagegen die Beobachtung, der Verstand geht hinter die Anschauung zurück, welche die Dinge aus der Kette ihrer Vermittlungen herausgreift, stellt sie durch Schlüsse nach den Kategorieen der Causalität, des Mittels und Zweckes u. s. w. in den Zusammenhang allseitiger Bedingtheit, und dieß ist die Prosa, welche in Wahrheit eben das gemein wirkliche Verhältniß begreift. Die Prosa kennt nicht den Schein, als ob ein Individuum absolut sei, das Einzelne ist ihr nie eine Totalität, sie steigt als Philosophie zu der Idee einer Totalität auf, welche im ganzen Weltall, in den unendlichen Zeiten und Räumen, in der allseitigen Vermittlung und Wechsel-Ergänzung alles Einzelnen real ist; diese Totalität nennt man im speculativen Sinne concret, das Individuum ist in ihr als lebendiges Glied des Ganzen gesetzt, aber sie ist nicht concret in dem Sinne, daß das Individuum in ihr mangellos seine Gattung und durch sie das Weltall in sich darstellte. Dieser Betrachtung gegenüber ist das Einzelne auf dem Standpuncte der Prosa immer todt, und zwar ohne Unterschied der niedrigeren und höheren Gebiete; alle Prosa liest das Allgemeine aus seinen Individuen zusammen, die Poesie hat es im Individuum. Jene Fäden der Causalität, welche vom Individuum fortleiten in den unendlichen Progreß des Einzelnen, schneidet die Poesie gerade durch, während die Prosa sie verfolgt. Man sieht aber, wie W. Humboldt bei seiner übrigens so richtigen Idee vom Schönen auf den falschen Begriff gekommen ist. Er bezeichnet (a. a. O. S. 21) die Phantasie als einen Theil der Vernunftthätigkeit, deren Aufgabe es ist, Alles im Zusammenhang zu fassen, zu Einheiten und endlich zur höchsten Einheit zu verbinden. Die Phantasie ist nun wohl eine der Formen des absoluten Geistes, in ihrem Verfahren aber von den übrigen Formen dieser höchsten Sphäre gerade dadurch verschieden, daß sie die Sinnlichkeit in sie heraufnimmt und die höchste Einheit in das sinnlich Eine legt, und eben dieser Unterschied war hier zu betonen. Ferner erkennt Humboldt als wesentlichen Grundzug des Schönen die Tilgung des gemein Zufälligen und meint nun, diese müsse dadurch bewerkstelligt werden, daß die Dinge in ihrem allseitigen Zusammenhang nach Grund und Folge aufgefaßt werden. Allein auf diese Weise tilgt eben nur die Prosa den rohen Begriff des Zufalls, indem sie zeigt, daß das, was eine jeweilig gegebene Linie anscheinend irrationell durchkreuzt, vielmehr nur eine Folge davon ist, daß das Ganze des Lebens ein System von Linien bildet, die sich nach allen Seiten unberechenbar schneiden; nicht

in ihren einzelnen, beschränkten Gebieten leistet sie dieß, denn jedes derselben überläßt die Verfolgung gewisser Durchkreuzungen in ihre Causalität einem andern, die Philosophie nur überblickt das Ganze und versöhnt mit jeder Störung jedes Zusammenhangs auf jedem Punct. Im Reiche des Schönen dagegen wird das Zufällige auf anderem Wege getilgt: es wird in seiner, die jeweilige Linie störenden Form entweder gar nicht zugelassen, als nicht seiend behandelt, oder in ein Furchtbares, ein Komisches aufgehoben, nimmermehr aber durch denkenden Ueberblick des unendlichen Zusammenhangs in Natur und Geschichte auf seine entfernten Nothwendigkeiten zurückgeführt. Hier sind wesentlich die §§. 52 und 53 zu vergleichen. Wie konnte nun W. von Humboldt den falschen Begriff mit seiner richtigen Idee, daß das Schöne eine Totalität, ein geschlossenes, nur von sich selbst abhängiges Ganzes ist, vereinigen? Er verwechselt die organische Motivirung im Kunstwerk und jenen Charakter der Unendlichkeit, wodurch die Idealgestalt alle Möglichkeiten, die Keime zu allem Großen in sich trägt, mit dem allseitigen Netze der Begründungen und Beziehungen, worin die Dinge außerhalb des Kunstwerks stehen und wodurch auf dem Standpuncte der Prosa Alles auf Alles hinweist, aber auf andere Weise, nämlich auf Kosten der freien Selbständigkeit.

Wir werfen noch einen Blick auf ein besonderes Gebiet der Prosa, die Geschichte. Das Wesentliche ist allerdings in anderem Zusammenhange (§. 400) schon vorgebracht und es bleibt nur wenig zu sagen übrig. Die Grundlage des historischen Standpuncts bleibt unbeschadet seines höheren Zieles wesentlich die, daß man erfahre und wisse, was geschehen ist, wogegen der Dichter zur Anschauung bringt, was nie und immer geschieht, jedoch in solcher individueller Bestimmtheit, daß der Zuhörer überzeugt ist, es könne in einer bestimmten Zeit, an bestimmtem Ort so und nicht anders geschehen sein, oder richtiger: es müßte, wenn es geschähe, so und nicht anders geschehen. Aristoteles sagt in der schon zu §. 400 angeführten Stelle der Poetik (C. 9), die Dichtkunst stelle mehr das Allgemeine, die Geschichte das Einzelne dar, und das Allgemeine bestimmt er näher dahin, daß die Reden oder Handlungen, die einem bestimmten Manne beigelegt werden, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit haben. Statt des Letztern würden wir sagen: innere Wahrheit; eine logische Verwirrung aber liegt darin, daß durch die Worte: „einem bestimmten Manne" der Begriff des Einzelnen, der vorher die Geschichte von der Poesie unterscheiden sollte, gerade auch in diese aufgenommen ist. Aristoteles stellt hiemit die Forderung auf, daß die allgemeine, innere Wahrheit vereinigt sei mit dem überzeugenden Ausdruck der Individualität; daß das Ewige sich darstelle als ein Solches, was auch die Energie hat, unter den Bedingungen der Wirklichkeit zu sein. Das Richtige ist, daß sowohl die

Geschichte, als auch die Poesie, jede das Allgemeine und jede das Einzelne hat, aber jede das letztere in anderem Sinn und daher auch das erstere in anderem Verhältniß dazu. Die Geschichte nämlich, da es ihr um den Stoff als solchen zu thun ist, nimmt alle die Trübungen des Einzelnen, also des Bandes zwischen dem Allgemeinen und Einzelnen auf, welche im Naturschönen der störende Zufall mit sich bringt, sie versöhnt mit ihnen durch den weiten Blick über die Zeiten und Ereignisse, die Poesie aber vollbringt die Versöhnung hier, auf diesem Puncte, indem sie dieselben ausscheidet. Ebenso verschieden sind sie im Umfang der Aufnahme des Einzelnen. Der Geschichtschreiber nimmt nur gelegentlich solche Züge auf, welche den Gegenstand der innern Anschauung greiflich vergegenwärtigen, der Dichter grundsätzlich und überall; auf der andern Seite führt jener eine Masse causaler Vermittlungen ein, welche den Individuen den schönen Schein der freien Bewegung entziehen und sie insbesondere in der Zeit mechanisirter Staatsformen in die Schnüre des Vorgeschriebenen, Canzlei- und Ordonnanzmäßigen einspannen, der Dichter stößt sie aus und sein Augenmerk ist, dem Menschen seine freie Lebendigkeit zu erhalten. (Vergl. hierüber auch Hegel, Aesthetik. Th. 3, S. 256 ff.) Dieß führt auf den Unterschied im Stoffe: die Geschichte umfaßt Alles, die Dichtkunst meidet mechanisirte Zustände. Im Uebrigen ist bei dieser Vergleichung von Poesie und Geschichte vorausgesetzt, daß sich beide in denselben Stoff theilen. Warum es unbedingt vorzuziehen ist, wenn der Dichter in den betreffenden Zweigen seiner Kunst den Stoff nicht frei erfindet, sondern aus der Geschichte nimmt, brauchen wir, da unser ganzes System nach Bau und Inhalt vor Allem gegen stofflosen Idealismus der Phantasie gekehrt ist, nicht weiter zu zeigen. Wenn Aristoteles denselben Satz darauf gründet, daß das Mögliche glaubwürdiger sei, wenn es geschehen ist, so muß man wohl bemerken, daß er vorher übersehen hat, in dem Begriffe des Möglichen ausdrücklich den des überzeugend Individuellen hervorzuheben. Der Dichter thut darum gut, sich an die Geschichte zu halten, weil sonst seinem Werke der Schein der Naturwahrheit, Ton, Wurf und Haltung des individuell Wirklichen abgeht; sein Werk interessirt uns nicht, weil das, was es darstellt, wirklich geschehen ist, sondern weil es zur Kraft des Allgemeinen die unendliche Eigenheit alles Individuellen aus dem Boden des empirisch Wirklichen heraufzieht. Daß aber die Umschmelzung schwer und daß daher der Dichter im Vortheil ist, wenn sich ihm geschichtliche Stoffe darbieten, welche die allgemeine Phantasie, die dichtende Sage schon umgestaltet, schon bis auf einen gewissen Grad poetisch zugerichtet hat, ist schon öfters bemerkt und muß bei dem Drama noch einmal aufgenommen werden. Eine Aehnlichkeit zwischen Geschichtschreibung und Dichtung liegt endlich im Großen und Ganzen der Anordnung, worin doch auch die erstere nach einem Gesetze der Ausscheidung, Auswahl zu

verfahren hat, die der poetischen Composition verwandt ist. In dieser Beziehung vorzüglich spricht man von historischem Kunstwerk. Allein das leitende Prinzip bleibt auch hierin für den Geschichtschreiber, daß die sächliche Wahrheit in volles und reines Licht trete. Würde z. B. eine Thatsache oder eine Reihe von Thatsachen noch so dunkle Schatten auf die Idee einer ewigen Gerechtigkeit werfen, die sich nur anderswo, in andern Geschichtswerken über den weitern Verlauf der Begebenheiten wieder ausgliechen, der Historiker dürfte sie der künstlerischen Anordnung zu liebe natürlich nicht unterdrücken.

Nach dieser Auseinandersetzung wären nun die verschiedenen Arten des Uebertritts aus der ächten Poesie in die Prosa zu beleuchten. Wir beschränken uns aber hier auf wenige Bemerkungen, weil die Sache an ändern Orten zur Sprache kommen muß, nämlich theils in der Darstellung der Zweige der Poesie, theils im Anhang (vergl. §. 547). Ohne Vorgriff in die Zweige sind allerdings auch diese Bemerkungen nicht möglich. — Das Vortragen allgemeiner (wissenschaftlicher, ethischer, politischer) oder historischer Wahrheit, das schließlich irgendwie immer auf den Willen berechnet ist, also die Welt unästhetisch aus dem Standpuncte des Sollens auffaßt, und das sich von der ästhetischen Einheit enthindet, in welcher es nur als ein vom lebendig anschaulichen Ganzen getragenes Moment Berechtigung hat, ist immer zugleich ein falsches Hervortreten der Person des Dichters, eine Aufhebung der Objectivität, die, in verschiedenem Sinne zwar, allen Zweigen zukommt, also eine Störung der Illusion. Im Epischen erzählt der Dichter; er verkennt aber das richtige Verhältniß, wonach er blos Organ ist, wenn er *über* seinen Stoff redet, statt ihn durch seine Rede nur aufzuzeigen, und das Letztere geschieht, indem er seine Personen handeln läßt. Hier müssen wir nur §. 513 das Wort des Aristoteles wieder aufnehmen: der Dichter selbst dürfe am wenigsten sprechen, denn so sei es nicht gemeint mit seiner Aufgabe, nachzuahmen; die Andern drängen durchaus die eigene Person vor, ahmen Weniges oder selten nach, Homer aber führe nach einer kurzen Einleitung geradezu einen Mann oder eine Frau oder sonst etwas ein und nichts ohne, sondern mit Charakter. Wie wenig ist dieß einfache Grundgesetz namentlich in unserer Romanliteratur erkannt und befolgt! Da werden Verhältnisse, Charaktere, Stimmungen analysirt, statt daß uns durch Handlung gezeigt würde, wie sie sind, da hört man überall den Dichter als Psychologen, Philosophen, Moralisten, Politiker, der sich nur dürftig und fadenscheinig in eine Handlung verkleidet hat. Bei J. Paul, der diese unter Excerpten, Excursen, Reden, Abhandlungen, Hundspostagen u. s. w. fast verschüttet, hängt dieß anders zusammen, denn er weiß eigentlich, daß er sündigt, und thut es aus humoristischem Eigensinn doch. Eine besonders gewöhnliche Form ist die, daß weit zu

viel Gespräch eingeflochten wird; es sprechen zwar die Personen im Roman, aber aus ihnen sichtbar der Poet, der seine Reflexionen an den Mann bringen will und es dadurch sicher wenigstens dahin bringt, daß man ihm gar nicht mehr glaubt, es sei ihm Ernst mit dem Erzählen. — Eine andere, gröbere Form der prosaischen Entmischung ist nun das Ausweichen auf den historischen Standpunct. Es verbindet sich, wo es auftritt, mit jenem Ueberschusse der Reflexion; der scheinbare Dichter will sich in beiden Formen mit dem prosaischen Bewußtsein des Lesers in Vermittlung setzen, durch die letztere aber speziell gegen Vorwürfe, die aus diesem Bewußtsein kommen, verwahren und decken: er kann nichts dafür, wenn dieß und das verletzt, es ist geschehen. Ausdrückliche Versicherungen der historischen Wahrheit, Vorworte, Randbemerkungen mit statistischen Notizen und Argumenten, Nachbemerkungen, überflüssig spezielle Data, zu genaue Localisirungen, Aufnahme einzelner Züge, die ohne poetische Bedeutung sind, aber die geschichtliche Wahrheit verbürgen sollen: das Alles wirkt zusammen, dafür zu sorgen, daß ein recht fühlbarer Erdgeschmack, ein recht schwerer Bodensatz des Stoffartigen zurückbleibe, den kein Schütteln mit dem darüber schwebenden Spiritus zu amalgamiren vermag. Da bleibt das Ganze tonlos, da treten die Massen nicht in Fluß, da erklingt nicht der Strom in jenem Rhythmus, der uns sagt, daß aller Stoff in freien Schein verwandelt ist, daß wir eine zweite, ideale Welt vor uns haben. Man lese z. B. jede beliebige Parthie in dem gewiß nicht talentlosen Bulwer, halte sie neben irgend eine Parthie des Wilh. Meister und höre hin, ob der Unterschied nicht ist wie zwischen dem Klang von Kupfer und Silber. — Auf die lyrische Dichtung wollen wir noch nicht näher eingehen; der betreffende Abschnitt wird zeigen, wie der Lyriker, obwohl er im eigenen Namen spricht, doch sich in gewissem Sinne zu objectiviren hat, wie nahe es aber allerdings ihm besonders liegt, sich nackt an das prosaische Bewußtsein zu wenden. Die Reflexionspoesie ist in diesem Gebiete am meisten zu Hause; in das Feld der historischen Prosa geräth leicht das erzählende Gedicht in Volkslied und Kunstpoesie. — Im Drama ist kein directes Hervortreten der Person des Dichters möglich, um so näher liegt das subjective Hervorsprechen aus den nur scheinbar objectiven Charakteren. Schiller hatte schon große Stufen der Schülerjahre hinter sich, als er im Don Carlos noch recht in die oberflächlich maskirte Rhetorik des subjectiven Pathos verfiel. Seine Nachahmer brachten zu demselben Fehler nicht seine große, weltumfassende Seele mit. Schiller erkannte seine Blöße, nahm seinen Geist in die Zucht der strengen Realität des geschichtlichen Stoffs und gründete mit seinem Wallenstein das neuere historisch politische Drama. Aber seine Nachfolger wußten die Umschmelzung nicht zu dem Puncte zu führen, auf dem sie trotz so vielen Resten von Dualismus bei Schiller schon angelangt

ist. Vielmehr im Drama gerade geht das tendenziös rhetorische Pathos und neben ihm die stoffartige Schwere des Historischen recht im Schwange. Dabei bemerkt man doch auch, abgesehen von dem pathetischen Peroriren hinter der Maske, ein im engeren Sinne merkliches Selbstsprechen des Dichters, und dieß in allen Gattungen, auch im Lustspiel: es werden Entwicklungen von Sachlagen, namentlich Expositionen im Anfang, Auseinandersetzungen der Stimmungen, Leidenschaften gegeben, denen man augenblicklich ansieht, daß die dramatische Person eigentlich nicht mit den andern auf der Bühne, noch mit sich selbst, sondern mit den Zuhörern spricht, also eigentlich der Dichter. Das ist zugleich ein Rückfall in die Kindheit des Drama, wo Einer herauskam und dem Publikum direct erzählte, er sei bös, zornig, dieß und das verhalte sich so und so. Auch die zu umständlichen Anweisungen für das Spiel beweisen, daß dem Dichter das prosaische Wissen um die Execution und das Publikum über die Schulter sieht.

§. 849.

Aus dem Verhältnisse der Prinzipien der directen und indirecten Idealisirung (§. 844) geht auch in der Poesie ein Gegensatz zweier Stylrichtungen hervor. Die eine behandelt im Geiste der Plastik die innere und äußere Welt allgemeiner, einfacher, ungebrochener und regelmäßiger, die andere, dem ächt malerischen Verfahren entsprechend, verfolgt eine buntere Welt in die tieferen Brüche des Bewußtseins und der Erscheinung, in die härteren Bedingungen des Daseins und in die schärfste Eigenheit der Individualität und schreitet bis zu den kühnsten Verbindungen des Ernsten und Komischen fort. Jene wird, vermöge gegründeter Uebertragung des Geschichtlichen auf einen bleibenden Unterschied, vorzüglich in der Poesie die classische genannt (vergl. §. 438). In keiner andern Kunst ist Kampf und Wechselwirkung beider Style so durchgreifend und befruchtend, wie in dieser.

Es muß hier nachdrücklich auf §. 676 verwiesen werden, wo das Wesen und die ganze Bedeutung der zwei entgegengesetzten Style für die Malerei auseinandergesetzt ist. Zwischen dieser und der Poesie besteht, wie sich aus allem Bisherigen ergibt, die tiefste Verwandtschaft auch hierin, in der letzteren behauptet jedoch (vergl. §. 844) das Prinzip der directen Idealisirung neben dem entgegengesetzten, das entschieden zur Herrschaft gelangt ist, sein Recht in stärkerem Maaße fort, daher es in der Geschichte dieser Kunst, in der Periode, deren Geist der plastische war, eine vollkommen reife, den Bedingungen dieses Kunstgebiets rein entsprechende Poesie gegeben hat, eine Poesie, die auf dem Standpunct ihres Ideals so ganz und aus Einem musterhaften Gusse war, daß von ihr der Name des

Classischen entnommen ist, wie er nicht nur dem Besten und Vollkommensten, sondern in engerer Bedeutung dem Style gegeben wird, der auf jenem Prinzip der directen Idealisirung ruht, nach welchem die einzelne Gestalt schön sein soll. Auch in der Malerei nennt man die entsprechende Richtung die classische, die classicirende; man bemerke aber dabei wohl, daß dieser Styl hier seine Muster nicht eigentlich in den Werken der Alten auf demselben Kunstgebiete, vielmehr auf dem einer andern Kunst, der Sculptur, hat, wogegen die classisch fühlende, zeichnende, componirende Richtung in der Poesie ihre Vorbilder eben in den alten Meistern derselben Kunst findet und der verwandte Charakter der Bildnerkunst nur zur näheren Belehrung über ihr Wesen beizuziehen ist. Die Bezeichnung trifft daher noch weit enger zu, wenn man (unter den nöthigen Einschränkungen) die Dichtung der romanischen Völker, unter den Deutschen Göthe's und Schiller's im Gegensatze vorzüglich gegen Shakespeare, die classicirende nennt, als wenn man den älteren und jüngeren Akademikern der Malerei in Frankreich, den Carstens und Wächter in Deutschland diesen Namen gibt. Die durchschlagende Bezeichnung classisch und romantisch, wie sie nicht nur einen geschichtlich dagewesenen, sondern bleibenden Unterschied der Auffassung im Auge hat, ist im Gebiete der Poesie aufgekommen, der große Gegensatz der Style hier früher, ausdrücklicher, tiefer erkannt worden, als auf allen andern Kunstgebieten: natürlich, weil der geistigsten Kunst ein ausgesprochneres Bewußtsein ihrer Gesetze, eine ausgebildetere Kritik zur Seite geht. Seit dem Kampfe gegen Gotsched dreht sich Alles um diese Angel, Shakespeare ist der Name, in welchem man Alles zusammenfaßt, was man unter dem naturalistischen und individualisirenden Style begreift. Um was es sich eigentlich handelt, kann man sich auf empirischem Weg am besten veranschaulichen, wenn man deutlich das Schwanken zwischen zwei Stylen in Göthe's Egmont beobachtet, wenn man in Schiller's Wallenstein genau unterscheidet, wo unter dem Einflusse des großen Britten die gesättigte Farbe der vollen Lebenswahrheit und wo dagegen die generalisirende Allgemeinheit des Idealismus durchdringt, wenn man die Aeußerung von Gervinus über Schiller's Charaktere: sie halten sich in einer Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare (Neuere Gesch. d. poet. Nat.-Lit. d. Deutsch. Th. 2. S. 506) wohl überlegt. Letztere ist zwar nicht ganz richtig; diese Mitte suchen wir erst, sie ist das Ziel unserer Poesie, aber das Wort gibt viel zu denken. — Der §. faßt in Kürze die schon in früheren Abschnitten mehrfach besprochenen Grundzüge beider Style noch einmal zusammen und hebt als neuen Zug nur die kühnere Mischung des Ernsten und Komischen hervor; jede weitere Auseinandersetzung an der gegenwärtigen Stelle wäre zweckwidrig, weil in der Folge der große Unterschied, von dem es sich handelt, auf allen Hauptpuncten hervortritt und

zur Sprache kommt. Nur gewisse Bestimmungen, Definitionen desselben sind hier noch zu berücksichtigen, um Einwürfen vorzubeugen. In der Grundlage seiner Weltanschauung haben wir den classischen Styl wesentlich als einen objectiven bestimmt („das Ideal der objectiven Phantasie" §. 425). Widerspricht dieß nicht dem Begriffe des Idealistischen? Wie kann man von dem klar schauenden, gegenständlichen Göthe und von dem subjectiven Schiller gemeinschaftlich das Classiciren aussagen? Allein man muß richtig unterscheiden. Im classischen Style wird verlangt, daß die einzelne Gestalt schön sei, daher greift er nicht tief in die spezielleren Züge der Existenz hinein, gibt mehr Typen, als Individuen, berührt nur die reinen, lichten Gipfel der Dinge. Göthe und Schiller in ihrer durch die Alten geläuterten Periode haben dieß gemein; von dem Unterschiede, der übrigens zwischen ihnen stattfindet, ist hier zunächst ganz abzusehen und ebenso von den Einschränkungen, die im Gemeinschaftlichen selbst daraus entspringen, daß Schiller vermöge seiner drastischen Energie durch Shakespeares Einfluß vielfach zur gesättigteren, keckeren Farbengebung geführt wird. Durch jene Keuschheit nun, die sich scheut, in die Einzelzüge der Dinge bis zu einer gewissen Spezialität einzugehen, ist der Geist des classischen Styls idealistisch, nimmt die großen Schritte des Kothurns; dem unbeschadet ist aber seine Auffassung an sich streng sächlich, ihr verwandelt sich alles Innere ganz in ein Bild, das so fest und in so klaren Umrissen dasteht, wie eine Statue; sie setzt keinen Rest von Subjectivität. Von dieser Seite betrachtet, steht Schiller der classischen Auffassung ganz ferne und fällt sogar in die rhetorische Entmischung der ästhetischen Elemente (§. 848). Wir haben den Charakter des classischen Ideals früher auch einen realistischen genannt (§. 439, a.); darauf kommen wir nachher zurück, um namentlich in dieser Bezeichnung verwirrendem Mißverständnisse zu steuern. Vorerst ist noch zu verhüten, daß nicht ein Begriff zur Unzeit herbeigebracht werde, welcher den richtigen Gegensatz ebenfalls umzustoßen droht: in gewissem Sinn ist nämlich Göthe subjectiver, als Schiller, indem jener in Gemüthskämpfen, dieser in Thaten und Geschichte als dem eigentlichen Elemente seines Dichterberufes sich bewegt; dieß geht aber die Grundstimmung der ganzen Persönlichkeit und den durch sie bestimmten Inhalt, nicht den Styl der Poesie an; es hat freilich auch wesentlichen Einfluß auf denselben, allein diese Ursache des verschiedenen Colorits gehört nicht hierher. Wir gehen jetzt hinüber zu dem entgegengesetzten Style, um hier ebenso die Begriffe zu ordnen. Schiller nennt ihn sentimental; diese Begriffsbestimmung ist im Ganzen und Großen beurtheilt in Anm. a zu §. 458. Es bleibt das Wahre, daß im romantischen und modernen Ideale die innere Welt über die äußere wiegt und daher ein subjectiver Stimmungshauch sich über alle Gebilde der Poesie legt, in welchem die Umrisse zu verzittern

ſcheinen; allein der Charakter der ganzen Auffaſſung iſt damit nicht erſchöpft; und ebenſowenig durch W. v. Humboldt's entſprechende Unterſcheidung der zwei Style als des bildenden und ſtimmenden (Aeſthet. Verſ. Abſchnitt XIV). Es handelt ſich nämlich darum, wie das Uebergewicht der ſubjectiven Welt in der Art der dichteriſchen Zeichnung der Gegenſtände ſich äußere; und hier tritt ein Merkmal auf, das mit dem Sentimentalen, blos Stimmenden gerade in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint. Eine Vergleichung zwiſchen Homer und Arioſt, wie ſie W. v. Humboldt (a. a. O. Abſchn. XXI) anſtellt, dient nicht dazu, daſſelbe zu finden, das halb ironiſche, halb ſentimentale Spiel der Einbildungskraft iſt eine vereinzelte Erſcheinung ohne Anſpruch auf Allgemeinheit. Das Wahre iſt vielmehr, daß der Geiſt, der die Dinge im Lichte der innern Unendlichkeit auffaßt, gerade eine ſchärfere Zeichnung der Einzelzüge begründet, als jener Idealiſmus, weil im Lichte des eröffneten Zuſammenhangs mit der unermeßlich vertieften inneren Welt ſelbſt das Kleine, Enge, höchſt Eigenthümliche berechtigt, bedeutend wird. Der Styl, welcher vermöge des vorherrſchenden Stimmungstons nach der einen Seite einen gewiſſen muſikaliſchen Nebel über die Dinge legt, iſt daher ebenderſelbe, welcher dieſen Nebel plötzlich zerreißt und in alle Falten und Winkel der Welt, ſelbſt in die häßlichen, Strahlen von einer Schärfe ſchießt, vor welchen der claſſiſche zurückſcheut. Die Schönheit aber reſultirt dann eben als ſtimmungsvoller Geiſt aus dem Ganzen. Es mag in gewiſſen Zweigen der Dichtkunſt, die ſich in dieſem Elemente bewegt, Erſcheinungen geben, welche ſich ganz in jenem empfindungsvollen Dufte halten, zu keinerlei Härte und Schärfe fortgehen und doch gut ſind, aber im Ganzen und Großen wird, wo die bewegte Subjectivität der Auffaſſung herrſcht, das Verfolgen des Objects in die engere Naturwahrheit weſentlich mitgeſetzt ſein. Dieß nun hat man im Auge, wenn man dieſen Styl den realiſtiſchen nennt; der claſſiſche heißt ſo, wenn man die Objectivität der Vergegenwärtigung überhaupt, der naturaliſirende und individualiſirende, wenn man Grad und Umfang des Hereinziehens der Einzelzüge des Daſeins betont; Realiſmus im letzteren Sinn iſt die gründliche Verſetzung künſtleriſchen Bildes in die volleren, härteren Bedingungen der Exiſtenz, der ausführlichere Schein des Lebens. Man ſieht, wie ſich dieſe Beſtimmungen herumwerfen: beide Style ſind in gewiſſem Sinne idealiſtiſch und beide in gewiſſem Sinne realiſtiſch; der erſtere iſt idealiſtiſch im Sinne der ſtrengeren Ausſcheidung der particularen Züge, der zweite iſt in dieſem Sinne realiſtiſch, der erſte iſt realiſtiſch, weil er keine verborgene Innerlichkeit kennt, der zweite iſt in dem Sinn idealiſtiſch, daß er ſeinen Ausgang von dieſer Tiefe nimmt. Idealiſmus als Bezeichnung des erſteren kann weniger mißverſtanden werden, aber den Namen realiſtiſch, der ſonſt für den zweiten gebraucht wird, haben wir vermieden, um der Verwirrung zu

entgehen, und die freilich unbequemen Benennungen: naturalistisch und individualisirend vorgezogen; wir werden jedoch von nun an beide Begriffe auch in dem Ausdrucke *charakteristisch* zusammenfassen. In §. 39 ist gezeigt, daß der Begriff des Charakteristischen in der Lehre vom Schönen an sich zu einer müßigen Streitfrage führt, aber auch vorgesorgt, ihm in der concreten Kunstwelt ohne Mißverständniß seine Anwendung zu sichern. Uebrigens vermeiden wir es, diesen Styl romantisch zu nennen, ihm also einen geschichtlichen Namen beizulegen, wie dem andern. Er ruht ja keineswegs ebenso auf einem musterhaften Vorbilde, das im Mittelalter gegeben wäre, wie dieser auf dem ewigen Vorbilde des Alterthums; seine Grundlagen sind dem Mittelalter und der neuen Zeit gemeinschaftlich, den Unterschied in der Entwicklung derselben verfolgen wir hier noch nicht. Der Begriff des Romantischen hat überdieß durch eine krankhafte Art, das Mittelalter zu erneuern, einen schiefen Nebenton bekommen. — Das Schwere in den Unterscheidungen liegt aber auch darin, daß in der Poesie noch mehr, als in der Malerei, die beiden Stylrichtungen sich mannigfach durchkreuzen und brechen, daß in beiden Lagern verwickelte Mischungen aus dem Entgegengesetzten sich darstellen. Daraus erhellt jedoch nur um so mehr die besondere chemische Kraft, welche in der Poesie diesem Gegensatze zukommt.

§. 850.

Der poetische Styl, wie er im *sprachlichen Ausdruck* erscheint, hat 1.
die prosaisch gewordene Sprache so zu behandeln, daß mit der Bezeichnung auch das Bild des Bezeichneten in selbständiger Kraft vor der Phantasie ersteht und sich lebendig bewegt. Die Dichtkunst wirkt dadurch schöpferisch und Sprachbildend stets von Neuem auch auf die Prosa zurück. Da aber das *Ganze* 2.
ihrer Thätigkeit auf lebendige Veranschaulichung gerichtet ist und da sie die Nachahmung der Malerei zu vermeiden hat (§. 847), so ist sie in den *einzelnen Mitteln* einfach und spart den reicheren Glanz den Momenten der entsprechenden Stimmung auf. Systematische Aufzählung dieser Mittel setzt die Prosa voraus und gehört der Rhetorik an; die Poetik hat nur die wesentlichen Formen derselben zu unterscheiden.

1. Wir haben (§. 836 Anm.) gesehen, wie zwar auch im gewöhnlichen Gebrauche der Sprache das Sprachzeichen immer ein Bild des Bezeichneten vor die innere Vorstellung ruft, aber dieß Bild nothwendig matt und unbestimmt bleibt, wie mit dem Fortschritte des Bildungszwecks der Sprache das Band zwischen Bedeutung und Wort mehr und mehr dem Mechanismus bloßer Gedächtniß-Verknüpfung weicht. Die Sprache, wie sie dadurch geworden, dient dem prosaischen Bewußtsein, das keine Absicht haben kann,

die Einzelvorstellungen, die es in seinen verständigen Zusammenhang reiht, für die innere Anschauung zu beleben. Es ist nun nicht nur vergessen, warum ein Gegenstand so und nicht anders genannt wird, das Denkbild wird nicht nur immer blasser, sondern es verliert auch eine immer größere Anzahl von Wörtern ihre ursprünglich sinnliche Bedeutung und wird in der metaphorischen gebraucht, als wäre dieß die eigentliche (z. B. Herz, wirken, entwickeln). Jenes Wort, daß die Poesie älter sei, als die Prosa, gilt daher nicht nur von der früheren Ausbildung der ersteren als Anschauungsweise überhaupt und im Liede, das lebendig von Mund zu Munde gieng, ehe es eine Kunst der prosaischen Darstellung geben konnte, sondern im weiteren, unbestimmteren Sinne von der sinnlichen Frische der ursprünglichen Sprache der Naturvölker und der damit verbundenen Vorstellung. Eigentliche und wahre Poesie setzt jedoch die Prosa voraus, entspringt aus einer Macht des Geistes, die mit dieser ringt und das ideale Weltbild aus ihr herausarbeitet. Je weiter die Prosa, als Bildungsform und Auffassungsweise überhaupt, vorgeschritten, desto schwerer freilich ist dieser Kampf, desto schwerer erklingt die spröde Verständigkeit der Sprache im Munde des Dichters. Seine Aufgabe nun ist, dafür zu sorgen, daß das Wort dem Hörer nicht mechanisches, todtes Zeichen bleibe, er muß ihn zwingen, zu sehen und Belebtes, selbständig Lebendiges zu sehen. Der §. unterscheidet diese beiden Seiten, denn es handelt sich von dem doppelten Berufe der Poesie, nach der einen Seite das Wesen der bildenden Kunst, nach der andern die Natur der Musik geistig auf ihrem Boden wiederherzustellen (§. 838 und 839); daß er Gestalten vor uns hervorruft, darin gleicht der Dichter dem bildenden Künstler, daß diese Gestalten sich bewegen, von innerem Leben erklingen, darin ist er dem Musiker verwandt. Dieser Unterschied wird seine Anwendung finden, wenn wir die Arten der Mittel, wodurch die Phantasie vom Dichter zum lebendigen Bilden aufgerufen wird, näher auseinandersetzen. Zunächst muß hier noch die Rückwirkung auf die Prosa, die Sprache überhaupt hervorgehoben werden. Nach Wortbildung Wörterverbindung, Wortstellung, Periodenbau, Kraft, Lebendigkeit und Reichthum anschaulicher directer und bildlicher Bezeichnungen verdankt die gewöhnliche Sprache dem stetigen Einflusse der Dichtkunst, noch mehr den plötzlichen und reichen Strömen, die in den großen Momenten ihrer Wiedergeburt hervorbrechen, unendliche Befruchtung. Man muß z. B. wissen, wie viele Ausdrücke, die wir jetzt als höchst natürliche und schlichte gebrauchen, Gotsched noch als ganz entsetzlich verwarf (wir nennen: das Jauchzen, das ewige Schaffen, das Lächeln, das Jugendliche). Mit Klopstock brach damals die schöpferische Sprachkraft herein und Göthe's jugendliche Poesie wimmelt von Sprachbildungen, in welchen die kühne und doch so warme, milde, weiche Gestaltungskraft sprudelt. Hat sich aber die

Prosa diese Schöpfungen angeeignet, so werden sie allmälig auch verbraucht und fallen hinüber zu dem gemeinen Vorrathe der durch Gewohnheit abgeschliffenen Sprachmünze, die man verwendet, ohne dabei innerlich etwas zu schauen. Diese Abnützung ist von furchtbarer Stärke. Man bedenke nur, daß ja die Sprache ursprünglich keine unsinnliche Bezeichnung hatte, daß ein Wort um das andere seine sinnliche Bedeutung in eine geistige verwandeln mußte, gegen deren schöne metaphorische Bedeutung man mit der Zeit stumpf wurde. Wie dieß im Ganzen und Großen geschah, so wiederholt es sich immer im Einzelnen. Der abreibende Verbruch wird vermehrt durch eine höchst tadelnswerthe Verschwendung, welche ohne Noth Bezeichnungen voll organisch anschaulicher Kraft für das Gewöhnlichste ausgibt. Wie schön ist das Wort Entwicklung und wie Viele brauchen es, wo Werden, Wachsen, sich Bilden und dergl. vollkommen hinreichend wäre! Wie treffend ist Hegel's: „von Haus aus" und wie hat man es für alles und jedes Anfängliche verschwendet! Im ausdrücklich Bildlichen kommt dazu, daß so manche schlagende Vergleichung im ernsten Sinn unbrauchbar wird, weil sie zu häufig komisch verwendet worden und die blöde, frivole, stumpfe Messe nicht fähig ist, den Vergleichungspunct fest im Auge zu behalten und nach dem Uebrigen nicht umzusehen. Wir könnten keinen Helden mehr mit einem Eber, Esel vergleichen wie Homer, das Nibelungenlied, das A. Test., das Kameel haben uns die Studenten weggenommen. Shakespeare durfte ein sehr helles Auge mit dem der Kröte vergleichen und kein Lachen gebildeter Weinreisender befürchten, die wohl meinen, er habe nicht gewußt, daß die Kröte im Uebrigen häßlich ist. Die Stärke und Raschheit der Abnützung fordert allerdings stets auf's Neue die Zeugungskraft der Poesie heraus, führt aber zugleich die Versuchung mit sich, daß der sprachliche Ausdruck sich überhitze, übersteigere, um ja der stark und weit angewachsenen Prosa zu trotzen. Dieß führt zu dem wichtigen Satze, den der zweite Theil des §. aufstellt.

2. Das Ganze der poetischen Schöpfung und die einzelnen Mittel derselben im sprachlichen Ausdrucke sind streng zu unterscheiden. Jenes muß ursprünglich so empfangen sein, daß die Idee nicht anders, denn als lebendige Gestalt vor dem Innern des Dichters steht, und daraus ergeben sich ihm die Mittel, wodurch er sein Bild in den Zuhörer überträgt, mit innerer Nothwendigkeit; diese Nothwendigkeit mag ihm selbst verborgen sein, er mag im Einzelnen zweifeln, wählen, verändern, sie leitet ihn dennoch als Gesetz und die Bemühung um das Einzelne ist daher nicht, wie es scheint, ein besonderer, zweiter Act seines Thuns. Ausdrücklicher Accent, den er auf die einzelnen Schönheiten legt, als bestünden sie für sich, erregt daher bei Allen, die um das wahre Wesen der Dichtkunst wissen, den Verdacht, daß es gelte, Blößen des Ganzen zu verhüllen. Man wird bei den großen

Dichtern eine **Grundlage** tüchtiger Nüchternheit, gesunder Trockenheit finden; ohne diese herbe **Wurzel** schwebt die Phantasie taumelnd in der Luft. Ist nur das Ganze poetisch empfangen und empfunden, so mag es im Uebrigen gut schlicht und natürlich hergehen. Man sehe z. B. wie außerordentlich einfach die Begebenheit in der Braut von Corinth erzählt ist; eine Menge von Wendungen kommen vor, die unsere Bilderüberwürzten, in jedem Wort aufgestelzten modernen Lyriker als platt und prosaisch verachten würden, aber welcher Stimmungshauch zittert über den einfachen Worten, wie düster spannend, bebend schreitet die Handlung fort, wie ist Alles geschaut! Wenn im Drama ein Charakter wie leibhaftig geschaffen ist, hat er dann nöthig, in jeder einzelnen Rede den Mund voll zu nehmen? Der epische Dichter, wenn er zu viele ausdrückliche Anstalten trifft, sein inneres Bild vor unsere Anschauung zu bringen, fällt in jenes Malen, das wir als Vergehen gegen den poetischen Styl in §. 847 aufgezeigt haben. Einfachheit darf freilich nie mit Dürftigkeit verwechselt werden; das deutsche Epos mit seinen trockenen Farben, seiner unentwickelten Intention der Anschauung gibt ein Beispiel. Selbst den Durchbruch reicherer Fülle, prachtvoller Bilder-Häufungen schließt das Gesetz der Sparsamkeit nicht aus; wo immer Sache und Stimmung den Begriff des Vollen und Ergiebigen mit sich führen, muß auch die Sprache sprudeln. Man vergegenwärtige sich z. B. Shakespeare's Prachtstelle voll Ueberschwall der Bilder in Heinrich IV, Abtheil. 1, Aufzug 4, Sc. 1: „Ganz rüstig, ganz in Waffen" u. s. w.; hier mußte, um ein in strotzendem Kraftgefühl und jugendlicher Kriegeslust heranwimmelndes Heer zu schildern, auch der Ausdruck strotzen und wimmeln. Die Komik ohnedieß fordert stellenweis ihre verschwenderischen Witzspiele. Geht aber der Dichter zu ausdrücklich auf die einzelnen Schönheiten, so wird er sie auch in der Quantität ohne wahres Motiv steigern. Es ist vorzüglich die Ueberfülle derselben, was Argwohn gegen die innere Poesie des Ganzen erregt. Die ganze orientalische Dichtung häuft die Pracht des Einzelnen in dem Grade, in welchem das innere Verhältniß zwischen Idee und Bild nicht das organisch ästhetische ist; sie schlägt dem symbolischen, ästhetisch dürftigeren Kern einen um so reicheren, mit Bilderbrillanten besäten Mantel um. Schiller's zu glänzender Jambenstrom verräth einen innern Mangel seiner poetischen Begabung, wo er nicht durch feurige Energie im speziellen Zusammenhange motivirt ist. In seiner Jugendpoesie geht die Uebersättigung des Styls vielfach bis zur Absurdität der euphuistischen Phrasen und concetti, aber er hat sich geläutert und wie tief er theoretisch das Richtige erkannte, zeigt Nro. 377 im Briefwechsel mit Göthe, wo er den folgereichen Satz von einem gewissen Antagonismus zwischen Inhalt und Darstellung ausspricht: sei der Inhalt bedeutend, so könne eine magere Darstellung ihm recht wohl anstehen, wogegen ein unpoetischer, gemeiner Inhalt, wie er in einem größeren

Ganzen oft nöthig werde, durch den belebten und reichen Ausdruck poetiſche Dignität erhalte. Dazu hätte er ſetzen können, daß auch höchſt bewegte Leidenſchaft üppige Fülle des letzteren motivire. Dieſer Begriff eines Antagoniſmus leitet aber ſchließlich auf die Bemerkung, daß der Dichter, der ohne Motiv ſeine einzelnen Mittel ſteigert, die Bedeutung des bloßen Vehikels vergißt, welche der Sprache als der Darſtellungsform der Poeſie zukommt. Sie ſoll dem reinen, durchſichtigen Waſſer gleichen, durch das wir die Gebilde auf dem Grunde ſehen. J. Paul's Styl geht von dem ſchweren Irrthum aus, daß die Sprache für ſich ein dicker, ſalzüberfüllter Säuerling ſein müſſe, und quält uns mit der Entzifferung der läſtig pikanten Form, wo wir den Inhalt ſuchen.

Es iſt keine Frage, daß eine genaue Analyſe und logiſche Aufreihung der einzelnen Mittel, wodurch ſich die poetiſche Sprache von der proſaiſchen unterſcheidet, auch für die Poetik von tiefem Intereſſe wäre, denn die Wiſſenſchaft hat Alles zu würdigen und in die kleinſte Falte des Einzelnen einzudringen. Ausgegangen aber iſt das Intereſſe für dieſes Gebiet, das man unter dem Namen der Tropen und Figuren begriff, von der Rhetorik, alſo der Wiſſenſchaft einer praktiſchen Thätigkeit, welche auf der Proſa ruht, die ſcheinlos aufgefaßte Wirklichkeit durch Beſtimmung des Willens zu verändern den Zweck hat und hiezu als Mittel Phantaſie und Empfindung aufbietet. Die Vorausſetzung, daß das Ganze proſaiſch ſei, lag zu Grunde in der Art, wie man nun die einzelnen Mittel unterſuchte; man dachte an keine tiefere Ableitung, man erkannte nicht, wie in einem Gebiete, das ganz und weſentlich der Phantaſie gehört, jede einzelne Form der Veranſchaulichung und Belebung nur Ausfluß davon iſt, daß das Ganze anſchaulich lebt, kurz, wie der Dichter auch im Einzelnen darum individualiſirt, weil das Ganze Individualiſirung iſt. Ueberdieß hat von jeher die trübſte logiſche Verwirrung, die dürftigſte äußere Aufreihung in dieſen Erörterungen geherrſcht. Es wäre aber eine gründlichere Unterſuchung und Berichtigung nicht ſowohl Aufgabe der Aeſthetik, als vielmehr einer getrennten Poetik. Jene hat keinen Raum dazu übrig; wir werden nur einige Hauptpuncte aus dieſer Lehre von den Tropen und Figuren berühren.

§. 851.

Es ſind, unter Vorbehalt, daß der Gegenſatz kein abſtracter iſt, nach §. 850 1. die Mittel der Veranſchaulichung und der Belebung, des Bildes und der Stimmung, alſo objective und ſubjective, mehr maleriſche und mehr muſikaliſche Formen zu unterſcheiden. Beiden ſteht die allgemeine, negative Beſtimmung voran, daß die Dichtkunſt alle blos beſchränkenden Ausdrücke ſcheut. Die Veranſchaulichung in ihrer einfacheren, directen Form legt ſich im Satze vor- 2.

züglich auf das Epitheton. Im indirecten Verfahren, noch abgesehen von der Herbeiziehung eines Subjects aus anderer Sphäre, vertauscht sie die Begriffsmomente in verschiedener Weise, selbst in derjenigen, daß sie das Abstracte für das Concrete setzt, jedoch so, daß sie hier zur Verwandlung des Begriffs in eine Person übergeht; alle Mittel der Veranschaulichung drängen als beseelend wesentlich zur Personification hin.

1. Der vorh. §. hat zu der hier aufgestellten Unterscheidung bereits den Grund gelegt. Es versteht sich jedoch, daß sie nur relativ ist: die bildlichen Mittel stellen der Phantasie ein Objectives gegenüber, sie fließen aber natürlich auch aus erhöhter Stimmung und erregen solche, und umgekehrt, die belebende Stimmung fördert natürlich auch die Kraft der innern Anschauung. Tropen und Figuren als Formen der Anschaulichkeit und der Lebhaftigkeit, der Einbildungskraft und des Gefühls, als malerisch und musikalisch zu unterscheiden ist also unter diesem Vorbehalte richtig. Uebrigens bringt die gewöhnliche Aufzählung unter den Figuren Solches, was, auch den Vorbehalt angenommen, doch entschieden vielmehr unter die Formen der Anschaulichkeit gehört; hat man doch sogar die Personification und Comparation unter jene gestellt. Eher konnte man die Sermocination (die eine Person oder Personification außerhalb des Drama's redend einführt) als Ausdruck der wärmsten Belebung einer übrigens der Veranschaulichung angehörigen Form, und ähnlich die Hyperbel als eine wesentlich auf der Stimmung ruhende Steigerung der Metapher zu den Figuren herüberziehen. Uebrigens fällt die Unterscheidung von Mitteln der Anschaulichkeit und der Lebhaftigkeit dem Umfange nach mit den Tropen und Figuren nicht zusammen; Tropus bedeutet Vertauschung des Subjects, indirecte Bezeichnung in verschiedenen Weisen und und Graden; die Theorie der poetischen Ausdrucksformen hat keinen allgemeinen Namen für den anschaulichen Ausdruck, der unbildlich ist, d. h. keine zweite Anschauung zur Beleuchtung eines gegebenen Inhalts herbeibringt, und dieß ist der stärkste Beweis dafür, daß sie bisher ihre Aufgabe für die Poetik gar nicht begriffen, nicht geahnt hat, wie es sich hier von einem Grundgesetze der Dichtkunst, dem der Individualisirung überhaupt, handelt, wovon das tropische Verfahren nur ein Theil ist.

Der §. stellt nun zuerst eine allgemeine negative Bestimmung über das ganze vorliegende Gebiet voran, die nämlich, daß die Poesie im Ausdrucke nichts Halbes, blos Limitirendes, Vorbehaltendes, Theilendes duldet. Weil in ihr Alles leben soll, soll auch Alles ganz sein, lieber kühn bis in's Unglaubliche, als beschnitten. Ausdrücke wie „ziemlich, einigermaaßen, theilweise, insofern, so zu sagen" erkälten augenblicklich, legen sich wie Mehlthau auf den poetischen Zusammenhang. Vom bildlichen Verfahren kann hier anticipirt werden, daß aus diesem Grunde die Metapher poetischer ist, als

die Vergleichung. Das „Wie“ oder „Gleichsam“ ist eine Verwahrung vor der vorausgesetzten Prosa, daß man Bild und Inhalt nicht verwechsle, und stürzt ebendaher in diese. Das Komische freilich nimmt die Prosa absichtlich auf und liebt darum die beschränkenden Redeformen (z. B. „Gotkwalt begann mäßig zu erstarren“), und so werden sie poetisch verwendbar wie kümmerliche Körperformen malerisch, aber dieß bestätigt nur ihren negativen Charakter.

2. Es sind nun zuerst die einfachsten Mittel der Veranschaulichung zu betrachten. Die Poesie soll das Wort nicht als einen für die Phantasie todten Begriff liegen lassen. Da das Hauptwort als Subject des Satzes aus der allgemeinen Sprache vertrocknet, wie es in ihr geworden, übernommen wird, so liegt das nächste Mittel, seinen Begriff für die Phantasie zu beleben, in der Eigenschaftsbestimmung. Sie tritt hier wesentlich als Zusatz, nicht als das durch die Copula zu vermittelnde Prädicat auf; es handelt sich zunächst nicht um die Aussage, die durch den Satz erst erwachsen soll, sondern, noch abgesehen von dieser, um eine Entwicklung des Subjects an sich für das innere Schauen. Die Bezeichnung epitheton ornans will dieß sagen, ist aber wohlweis nüchtern, weil man dabei nicht bedenkt, daß, was vom prosaischen Standpuncte blos anhängender Schmuck, vom poetischen wesentliche Aufthauung des im Wort erstarrten Bildes ist. Diese Auswicklung ist der Poesie so unentbehrlich, daß sie ihre Epitheta, natürlich vor Allem im epischen Gebiete, gern als stehende fixirt, und zwar keineswegs blos als geläufiges Mittel der Versfüllung; Homer's geflügeltes Wort, hauptumlockte Achaier, langhinstreckender Tod lassen uns nie stumpf, so oft sie auch wiederkehren. Was schon mehrfach über das Gesetz der Einfachheit der Anschauungsmittel gesagt ist, das gilt nun sogleich auch vom Epitheton. In der neueren Poesie gibt namentlich Göthe's Hermann und Dorothea lehrreiche Beispiele. W. v. Humboldt (Aesth. Vers. Abschn. XXX) entwickelt treffend, wie die einfachen, wenigen Prädicate: tüchtig, groß, stark, gewaltig, bei der ersten Schilderung von Dorothea, wo wir sie die Stiere des Wagens lenken sehen, getragen vom großen poetischen Zusammenhang, ein ideales Bild vor uns aufbauen. Ebenso steht durch die Wirkung des Zusammenhangs im Anfang der Melpomene mit den wenigen Worten: — „des hohen wankenden Kornes, das die Durchschreitenden fast, die hohen Gestalten, erreichte,“ eine heroisch große Anschauung vor uns. Unsere Prosa hat sich so verwöhnt, mit starken bildlichen Ausdrücken umzuwerfen, daß wir gegen die Kraft des einfachen Prädicats, wenn es treffend ist, gegen die Feinheit der Wahl des schlicht Bezeichnenden, kurz, gegen die Wahrheit fast abgestumpft sind; uns heißt Alles nur sogleich herrlich, schauerlich, glühend, strahlend, lachend u. s. w., wir fühlen kaum die Schönheit und Wirksamkeit der Adjective dunkel, sanft, blau, still, hoch im Anfang des

Liedes: „Kennſt du das Land," wir vernehmen kaum mehr das Rauſchen des Haines, deſſen Wipfel Iphigenie nicht etwa gewaltig, erhaben u. dgl., ſondern reg nennt, oder die geiſterhaft herbſtliche Stimmung in den Worten des Mephiſtopheles: wie traurig ſteigt die unvollkommene Scheibe des rothen Monds mit ſpäter Gluth heran, wir unterſcheiden kaum, wie viel poetiſcher Wallenſtein von hohlen, als von leeren Lägern ſpricht. Gerade unſere ſinnlich ſtarken Bezeichnungen ſind durch die Verſchwendung, indem man nicht mehr nach dem paſſenden Orte fragt, allgemein, abſtract geworden. Wie matt muß dem, der an lauter ſpaniſchen Pfeffer gewöhnt iſt, es erſcheinen, wenn Göthe ſeinen Hermann nur wohlgebildet, den Vater den menſchlichen Hauswirth, die Mutter die zuverläßige Gattin nennt! Die letzteren zwei Prädicate ſind nicht verſinnlichend, ſondern moraliſch; der Dichter hat ja überhaupt ebenſoſehr zu vergeiſtigen und zu verallgemeinern, als zu individualiſiren; dieß Verfahren verfolgen wir hier im Allgemeinen nicht, eine beſondere Wendung deſſelben aber wird zur Sprache kommen. — Es gilt nun aber auch natürlich vom Epitheton, daß durch die allgemeine Vorſchrift der Sparſamkeit das Häufen der Mittel im Moment ergiebig hervorquellender Stimmung keineswegs ausgeſchloſſen iſt; unſere Phantaſie kann recht wohl die ſucceſſiven Prädicate in ein ſimultanes Ganzes zuſammenfaſſen; Iphigenie geht gleich im zweiten Vers in die warm beſchleunigte Prädicat-Häufung: des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines über und Beiſpiele noch viel reicherer Fülle ſind in der ächten Poeſie unendlich. — Die Verſinnlichung legt ſich nun aber natürlich auch in die Bezeichnung des Zuſtands oder Thuns durch das Zeitwort. Hier iſt immer die nähere, ſchärfere, ſinnlichere Beziehung der allgemeineren vorzuziehen. Es iſt poetiſcher, zu ſagen: der Schmerz wühlt, gräbt, nagt, bohrt im Innern, als: er bewegt, erfüllt es u. ſ. w. Es tritt hiemit, wie in dieſem Beiſpiel, meiſt ſchon metaphoriſche Bezeichnung ein und führt dieß daher zu der Betrachtung des bildlichen Verfahrens im engeren Sinne des Worts; davon ſoll erſt nachher ſpezieller die Rede ſein, aber es iſt unumgänglich, ſchon bei dem Epitheton es zu erwähnen, ebenſo das metonymiſche Verfahren, wo der Dichter ſtatt der ganzen Thätigkeit eine nähere Erſcheinungsſeite derſelben herausſtellt; wir führen hiezu nicht im Scherz als ächt harmoniſch gefühlt an, wenn Hebel, wo er den Wohlſtand eines Landgeiſtlichen ſchildert und unter Anderem ſeine Schweinezucht erwähnt, nicht etwa ſagt: in den Wäldern mäſtet ſich, ſondern: knarvelt d'Su. Das Verbum kann allerdings auch umgekehrt die Enge des Sinnlichen vergeiſtigend erweitern, dieß führt jedoch ebenfalls zur Metapher. — Bei genauerer Analyſe wäre nun zu zeigen, wie die veranſchaulichende Kraft den Satz entwickelt, mit Zwiſchenſätzen gliedert (z. B. in Hermann und Dorothea, wo der Pfarrer dem Vater den Ring vom Finger zieht und in Parentheſe ſteht: nicht ſo leicht, denn er

war vom rundlichen Gliede gehalten) und dem einzelnen Sprachmittel seine Wirkung durch den Zusammenhang, durch Hintergrund, Folie, Contrast sichert; wir müssen uns aber mit diesen Andeutungen begnügen, um nun vom Einfacheren zum Kühneren, von dem Verfahren, das den Gegenstand beläßt und nur dem Auge auffrischt, zu dem fortzuschreiten, das ihn löst und lockert, jedoch nur, um die zersprengte gemeine Ordnung der Dinge mit neuem, freiem Leben zu durchschießen und in das Licht einer höheren Einheit zu rücken. Hier beginnen denn die sogenannten Tropen oder Vertauschungen und es handelt sich zuerst von derjenigen Art derselben, welche nicht eine Erscheinung aus einer andern Sphäre vergleichend oder verwechselnd herbeizieht, sondern bei dem Gegenstand und seiner Sphäre stehen bleibt: es ist die sogenannte Metonymie (eine geistlose Bezeichnung, als gälte es blos Namensverwechslung) und Synekdoche. Jene bewegt sich in geschloßnerem Kreis, indem sie die concreten Verhältnisse und Erscheinungsseiten des Gegenstandes vertauscht: Stoff, Werkzeug, Zeichen, Wirkung, eine der Wirkungen, einen Theil für das, was aus dem Stoffe besteht, für den Träger des Werkzeugs, Zeichens, für die Ursache, für das Gesammte der Wirkungen, für das Ganze setzt u. s. w. Es ist z. B. selbst in der Prosa poetisch, wenn es heißt: tausend Säbel, Bajonette, Segel für Reiter, Fußgänger, Schiffe. Die Synekdoche ist ein gewaltsamerer Act, indem sie das logische Verhältniß des Gegenstands in seiner ganzen Sphäre auflöst, Abstractes mit dem Concreten, Art und Individuum mit der Gattung vertauscht und umgekehrt. Es ist nicht passend, die Verwechslung des Ganzen und der Theile ihr zuzuzählen, weil diese im geschloßnen Umkreise des concreten Subjects stehen bleibt; wir haben sie daher zur Metonymie gezogen. Die meisten Formen der Vertauschung, die man unter dieser aufführt, fallen ebenso gut, als unter den Begriff von Wirkung, Werkzeug u. s. w., auch unter den des Theils für das Ganze: so das angeführte Segel für Schiff, so wenn der Dichter sagt: sein Brod mit Thränen essen, betrübt sein; jenes ist eine Wirkung der Betrübniß oder ein Theil ihrer Aeußerungen. Daran knüpft sich denn von selbst, daß die Metonymie auch im eigentlichen Sinn Theil und Ganzes vertauscht, z. B. Schwelle für Haus setzt. Man kann die Classificationsverhältnisse, welche die Synekdoche verwechselt, nothdürftig auch als Ganzes und Theile auffassen, aber dieß führt nur zur Verwirrung. Wichtig ist nun bei dieser Form, daß sie nicht nur dem Gesetze der Individualisirung folgend das Einzelne und die Art statt des Allgemeinen und der Gattung setzt (z. B. Cicero statt Redner, Hund statt Thier), sondern, was diesem Grundstreben zu widersprechen scheint, auch das Allgemeine, Abstracte für das Besondere, Einzelne, Concrete, das Jahrhundert für: die in ihm lebenden Generationen, die Menschheit, statt: die Menschen, die Hoffnung statt der Hoffenden, Friede, Krieg statt der darin Begriffenen,

Buhlſchaft ſtatt der Kleider, womit ſie ſich putzt, der Mord ſtatt: der Mörder. Es iſt nun dieß zunächſt gar nichts Anderes, als eine logiſche Abbreviatur, welche alle Sprache, auch die ganz gewöhnliche Proſa übt; dennoch bedarf es nur eines Schritts, um von dieſer ſcheinbar weiteſten Entfernung zu dem lebendigſten Mittelpuncte der Poeſie umzulenken. Dieß geſchieht nicht etwa blos dadurch, daß der Dichter das Abſtractum ſetzt, wo es die Proſa nicht geſetzt hätte; wenn z. B. Makbeth vor der Ermordung Duncan's ſagt: jetzt geht der Mord an ſein Geſchäft, ſo hätte hier auch die gewöhnliche Rede Mord, ſtatt: Mörder ſetzen können. Der Dichter erhebt vielmehr, was annähernd oder wirklich in jedem Momente wärmeren Antheils der Phantaſie auch die Proſa vollzieht, dann abgenützt in unzähligen Wendungen ſtehend wiederholt (die trauernde Menſchheit, die lächelnde Hoffnung, das ſchnellſchreitende Jahrhundert u. dergl.), zum vollen Acte: er beſeelt, er perſonificirt das Abſtractum. Dieß geſchieht durch originale Belebungskraft im Epitheton und im Verbum mit ihren weitern Entwicklungen und Zuſätzen: der dürre Mord, geweckt von ſeiner Schildwacht, dem Wolf, der das Signal ihm heult, fährt auf und ſchreitet hin nach ſeinem Ziel geſpenſtiſch; die ſeidne Buhlſchaft liegt im Kleiderſchrank (wie ein lebendiges Weſen, das zur todten Puppe geworden); der Krieg ſträubt den zornigen Kamm und fletſcht dem Frieden in die milden Augen; dieſer ſchlummert in der Wiege des Landes, tritt „mädchenblaß" unter die Menſchen, jener als gluthaugige, ſchnaubende Jungfrau. Es erhellt, daß dieß Perſoniſiciren derſelbe Act iſt wie der, durch welchen die Götter entſtanden ſind, mit dem Unterſchiede, daß er freier äſthetiſcher Schein bleibt, während in der Mythologie die bedeutendſten ſeiner Schöpfungen ſich im Glauben als wirkliche Weſen feſtſetzten. Doch hat das mythiſche Bewußtſein neben dieſen ſeinen feſtgeglaubten Perſonificationen natürlich auch in frei poetiſcher Weiſe denſelben Act, nur gerade noch erleichtert durch die Gewohnheit des Götterbildens, fortwährend in der reichſten Fülle ausgeübt; die Alten zeigen in der Beſeelung allgemeiner Begriffe eine Kühnheit, Bewegtheit der Phantaſie, die man von ihrer plaſtiſchen Ruhe kaum erwartet. Bei Sophokles heißt die Hülfe heiterblickend, Reden bei Euripides und Ariſtophanes unfreundlich blickend, bei Pindar hat das im Werden begriffene Lied ein fernleuchtendes Antlitz, ſelbſt der Seele werden Augen zugeſchrieben, die Verläumdung hat brennenden Blick, wie bei Shakespeare die Eiferſucht ein grünaugiges Ungeheuer iſt, (vergl. Ueber perſonific. Adjectiva und Epitheta bei griechiſchen Dichtern. V. C. C. Henſe). Noch Horaz hat phantaſievolle Anſchauungen dieſer Art, wie z. B. die Sorge, die ſich hinter den Reiter auf's Pferd ſetzt. Shakespeare's beſonderes Feuer und Alles belebender Reichthum im Perſoniſiciren genoß, wie bekannt, eine Unterſtützung, welche faſt als Surrogat jener mythiſchen Gewöhnung der Phantaſie betrachtet werden kann: nämlich

in den ſog. Moralitäten, welche mit der größten Keckheit jeden moraliſchen Begriff als dramatiſche Perſon einzuführen pflegten. Es war dieß freilich, da es ohne mythiſchen Glauben geſchah, zunächſt Allegorie; allein die dramatiſche Aufführung gab dem perſönlichen Bild etwas Ueberzeugendes, die Geläufigkeit etwas Haltbares und es durfte nur die Zauberkraft des Genius dazu kommen, ſo ſprang ſtatt der Allegorie ein Weſen hervor, das wenigſtens im Augenblicke der poetiſchen Anſchauung wahres Leben hat, kein Gott, aber etwas wie eine Geiſter-Erſcheinung. So zur Kühnheit gewöhnt und durch die entſprechende Gewohnheit ſeines Publikums gehalten konnte Shakespeare es wagen, ſogar die Luft einen ungebundenen Wüſtling, den Wind einen Buhler, das Gelächter einen Geck zu nennen, das Mitleid als nacktes Kind auf Wolken einherfahren zu laſſen, den Ariel anzureden: mein ſchöner kleiner Fleiß (als ob der Fleiß ein perſönlicher Geiſt und dieſer Ariel wäre) und — wunderbar ſchön — von der Zeit zu ſagen: der alte Glöckner, der kahle Küſter. Es ſind dieß nicht eigentlich Metaphern, der Dichter vergleicht nicht, er beſeelt den Begriff in ſich und aus ſich zur Perſon. Doch werden wir ſehen, daß in der Metapher, die das Vergleichen verſchweigt, mehr oder weniger von ſolcher Innigkeit des immanenten Beſeelens liegt.

Zu dieſem Gipfel der belebenden Veranſchaulichung, der Perſonification, bringen nun die Formen des poetiſchen Ausdrucks, und zwar eben auch die bisher betrachteten einfacheren, überhaupt mit aller Gewalt hin. Es handelt ſich jetzt nicht mehr blos von abſtracten Begriffen, auch das Sinnliche, jede Erſcheinung, die kein oder für ſich kein beſonderes Leben hat, wird ſo behandelt, daß ein eigener Geiſt in ſie zu fahren ſcheint. Da Brutus Dolch den Cäſar durchbohrt, folgt ihm das Blut, als ſtürzt' es vor die Thür', um zu erfahren, ob wirklich Brutus ſo unfreundlich klopfte; dieß iſt wie eine Vergleichung ausgedrückt, wir dürfen aber das kühne Bild von der Erörterung des Gleichniſſes und der Metapher getrennt betrachten, weil es ſo ſchlagartig wirkt, daß das Blut eine fühlende Seele für ſich zu haben ſcheint. Wenn bei Homer die Lanze haſtig ſtürmt, wenn der Pfeil mit Begierde fliegt, im Fleiſche zu ſchwelgen, ſo iſt dieß ebenfalls ſolche unmittelbare Beſeelung. Die Alten ſind auch hierin nicht weniger kühn, als ein Shakespeare; Erz, Helm, Feuer, Fackel, Licht, Tag, Wolke, Pflanze, ſelbſt der glänzende Tiſch haben Augen, die Felskluft iſt hohläugig, ja ſogar das nur Hörbare, der Ruf der Stimme heißt bei Sophokles fernſehend oder ferngeſehen (vergl. Henſe a. a. O.) Das iſt durchaus nicht ein mühſames Herbeiziehen, ſondern ein ſehr phantaſiereiches Schauen, wie die friſche Einbildungskraft des Kindes in Allem Geſichter ſieht, und daraus erwächst eine allgemeine Belebung der Natur.

§. 852.

Die andere, mehr äußerliche, aber farbenreichere Hauptform des indirecten Verfahrens, der Tropus, zieht vergleichend eine Erſcheinung aus einer andern Sphäre herbei; verſchweigt ſie dieſen Act und ſcheint das Verglichene identiſch zu ſetzen, ſo iſt ſie eigentliche Uebertragung, Metapher; entlehnt dieſe ihr Bild aus dem beſeelten Leben, ſo fällt ſie in ihrer höchſten Lebendigkeit mit der Perſonification zuſammen. Schlagende Kraft des Vergleichungspunctes iſt im ernſten Gebiete (über den Unterſchied des komiſchen vergl. §. 199) der Charakter des ächten Bildes.

In den bisher aufgeführten Formen wird nicht ein Fremdes, das einen eigenen Körper hat, mit dem vorliegenden Subjecte, dem ebenfalls eigene Erſcheinungsform zukommt, zuſammengebracht, ſo daß wir dieſe zwei vermittelſt einer Eigenſchaft, die beiden gemein iſt, in Einheit zuſammenfaſſen ſollen; jenes Verfahren iſt, auch wo es die Momente eines Ganzen, eines Ordnungsverhältniſſes vertauſcht, einfacher, bleibt in der Sache, erwärmt und beſeelt ſie von innen heraus; dieſes iſt zwiefältig, unruhiger, macht einen Sprung, iſt äußerlicher und daher gewaltſamer. Die eigentlichen Tropen, von denen es hier ſich handelt, ſind ebendarum weniger poetiſch. Was zu §. 850 von Bedeckung poetiſcher Blößen durch Glanz des Ausdrucks geſagt iſt, gilt namentlich dieſem bildlichen Verfahren im engeren Sinne des Worts. Es verſteht ſich, daß darum die ächte Poeſie auf das Bild nicht kann verzichten wollen. Es iſt vermöge ſeiner ſpringenden Natur colorirter, als jene andern Formen, und viele Stellen fordern die buntere Farbe; der Geiſt in wärmerer Bewegung, ſei ſie eine ſanftere und beſchauliche oder feurige und wilde, fühlt den natürlichen Drang, ſeinen Gegenſtand, damit er in ſeinem Werth nachdrücklicher erſcheine, nicht nur in einfacher, ſondern in doppelter Beleuchtung, ſozuſagen im Sonnen- und Kerzenlichte zugleich zu zeigen; der Vergleichungspunct, der das innerſte Weſen des Gegenſtands mit verdoppeltem Accente betont, iſt das farbigere Kerzenlicht. In dieſem Drange liegt aber noch ein Tieferes: einerſeits weidet ſich in ſolchem Umherſchauen nach vergleichbarem Stoff aus andern Sphären die Phantaſie an ihrer eigenen Schönheit, jedoch in der ächten Dichtung niemals ſelbſtſüchtig, ſondern in dem guten Sinne, daß durch die Freiheit, durch das ideale Ueberſchweben, worin ſie ſich genießt, die innige Vertiefung in das beſtimmte Object, dem die Vergleichung gilt, nicht geſtört wird; es iſt eine Befreiung von ſtoffartigem Feſtkleben, eine Löſung in der Beſchränkung, deren Natur beſonders da einleuchtet, wo ſie der Dichter einer poetiſchen Perſon als ihren eigenen Act beilegt, ſo daß wir Zeugen eines objectiven Schauſpiels ſind, worin der Menſch von ſeiner Leidenſchaft ſich befreit, indem er alle Bilder-

kraft der wühlenden Phantaſie aufbietet, ſie darzuſtellen. Vergl. über dieſen Sinn des vergleichenden Verfahrens Hegel Aeſth. Th. 1. S. 521 ff., wo namentlich die letztere Seite an Richard II treffend auseinandergeſetzt iſt. Schließlich aber erkennen wir darin, wenn nicht der einzelne Vergleichungs-Act, ſondern dieſe Form überhaupt und ihre nimmer ruhende Thätigkeit in's Auge gefaßt wird, die allgemeine, metaphyſiſche Wahrheit, daß alle Weſen der Welt Glieder Einer Kette ſind und in unendliche Anziehungen der Verwandtſchaft treten können, daß das All im Fluſſe der innern Einheit ſich bewegt.

Wir eilen nun, ohne auf die ſogen. Allegorie im engeren Sinne des Worts (eine durch mehrere Momente durchgeführte Metapher, welche in der Art verdeckt iſt, daß ſie den verglichenen Gegenſtand verſchweigt und räthſelartig errathen läßt) einzugehen, zu dem Unterſchiede des Gleichniſſes und der Metapher. Die Metapher iſt die kühnere, feurigere Form, indem ſie das Wie und So wegläßt und die zwei verglichenen Erſcheinungen wie identiſch zu ſchauen nöthigt. Mit ſolcher Energie verfährt Shakespeare, wenn ſein Othello nicht ſagt: mein Herz iſt wie verſteinert, ſondern: mein Herz iſt zu Stein geworden, ich ſchlage daran und die Hand ſchmerzt mich. Die Satz-Entwicklung kommt hier noch dazu, die verglichenen Zwei wie identiſch zuſammenzuzwingen, ebenſo wenn Othello einen Beweis verlangt, an dem kein Häkchen ſei, den kleinſten Zweifel d'ran zu hängen. Kürzer tritt die Metapher durch den bloßen Genitiv oder eine Präpoſition auf, die das zur Vergleichung Beigezogene zur Eigenſchaft, Attribut, Theil eines zunächſt unbildlich geſetzten Ganzen zu machen ſcheinen, welches aber mittelbar dadurch in ſeiner Totalität bildlich wird (z. B. „die Thore, eurer Stadt geſchloßne Augen", oder: „hier, nur hier, auf dieſer Sandbank in der Zeit"; dort wird die Stadt zu einer Perſon, hier die Zeit zu einem Meer); es iſt dieß eine Form, die enger bindet, als das bloße Epitheton (wie: Wunden, dieſe Fenſter, die ſich aufgethan, dein Leben zu entlaſſen), doch geht letzteres wieder in eine ſtärkere Form über, wenn das Verglichene nicht genannt, ſondern nur darauf hingezeigt wird (wie ſtatt: Lippen: dieſe ſchwellenden Himmel). Eine ganz gewöhnliche Wendung, die doch in der Lehre vom h. Abendmahl auf ſo wilde Verhärtung ſtieß, iſt die Bindung durch die Copula; lebendiger iſt das Band, wenn das Bild als bewegte Form im thätigen oder leidenden Zeitworte liegt oder von dieſem kühn ſubſumirt wird, wie wenn Hamlet „Dolche zu ſeiner Mutter ſpricht." — Die ruhigere Form des bildlichen Verfahrens, das Gleichniß, gewinnt dagegen, was ſie zu erzwingen verzichtet, indem ſie Bild und Gegenſtand auseinanderhält, durch ſtetigen Fortſchritt in ihrer Entwicklung, wie Northumberlands ſchönes Bild: Ganz ſolch ein Mann, ſo matt, ſo athemlos u. ſ. w. (Heinrich IV, Abth. 2. Act 1, Sc. 1.); natürlich verſtärkt ſich die überzeugende Kraft, wenn an die

Stelle der Vergleichungsformel die mimiſche Darſtellung tritt, wie in der Vergleichung der Krone mit zwei Eimern in Richard II, in ſo vielen claſſiſchen und namentlich orientaliſchen Erzählungen.

Was nun das Verhältniß der Sphären des Verglichenen und zur Vergleichung Hergeholten betrifft, ſo gibt es, genau genommen, nur Einen weſentlichen Unterſchied: es wird Engeres mit Weiterem verglichen, vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Sinnlichen zum beſeelteren Sinnlichen und zum Geiſt aufgeſtiegen oder umgekehrt vom Allgemeinen, Geiſtigen zum ſinnlich Geſchloßneren übergegangen. Wenn Sinnliches mit Sinnlichem verglichen wird, ſo wird man immer finden, daß entweder der verglichene Gegenſtand unorganiſch, unbewegt, oder unbeſeelt organiſch, das Bild bewegt, organiſch, beſeelt iſt (wie wenn z. B. treibende Wolken mit gejagten Roſſen verglichen werden), oder umgekehrt (wie wenn ich ein feurig bewegtes Roß mit Wellen, ſeine Mähne mit deren ſchäumendem Kamm vergleiche); und ähnlich wird, wenn Geiſtiges in Geiſtigem ſein Gegenbild findet, der Weg der Vergleichung vom Individuelleren, von dem, was im Geiſtigen relativ ſinnlich iſt, in das geiſtig Allgemeinere, das reiner Geiſtige gehen oder umgekehrt, es wird namentlich auf der einen Seite Geiſtiges mit ſeiner ſinnlichen Aeußerung zuſammengenommen, auf der andern dieſe abgezogen bleiben (wie wenn eine reine Empfindung mit einem Gebete, eine raſche Handlung mit der Schnelle eines Gedankens verglichen wird). Der natürliche und gewöhnlichere Weg iſt nun, wie ſich aus dem Geſetze der Individualiſirung von ſelbſt ergibt, der vom Allgemeinen zum Beſondern, vom Geiſte zum Körper, vom Menſchlichen zu der ungeiſtigen Natur. Allein man hüte ſich, dieſe Begriffe ungenau zu nehmen; ſie werden nach Umſtänden ſchwierig, was zunächſt abſteigende Vergleichung ſcheint, iſt, genauer betrachtet, aufſteigende, die aufſteigende aber hat im Bilde etwas relativ Abſteigendes. Das Natürliche, das Körperliche, kann von unbeſtimmter Weite, ungeſchloſſener Geſtaltung ſein, dann ſucht der Dichter das anſchaulich Beſtimmte, individuell Geſchloſſene gern im perſönlichen Leben, weil dieß individuelle Geſtalt hat; geht er aber nicht von einem Sinnlichen unbeſtimmter Art zu perſönlich Lebendigem als Ganzem, ſondern von einem Beſondern, ſelbſt Perſönlichen nur zu einer allgemeinen geiſtigen Beſtimmtheit, einem Zuſtand, einer Thätigkeitsform über, ſo iſt der Prozeß verwickelter. Hier wird man nämlich immer finden, daß vorher das Allgemeine dunkel perſonificirt wird und erſt auf dieſen Vorgang die aufſteigende Vergleichung ſich gründet. Wenn Leontes von Hermione ſagt: ſie war mild wie Kindheit und wie Gnade, ſo ſchweben dieſe dem Dichter dunkel wie Perſonen, wie Götter mit entſprechenden Zügen vor und mit dieſen abſoluten Weſen, worin jene Eigenſchaften in unbedingter Reinheit angeſchaut ſind, wird dann Hermione verglichen. Wenn Lenau die düſtre Wolke einen am Himmelsantlitz wan-

delnden bangen, ſchweren Gedanken nennt, ſo iſt der Gedanke eben in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung genommen, wie er über das Angeſicht hinzieht, und dahinter liegt überdieß noch die Perſonification, daß der Gedanke wandelt. Man wird überhaupt finden, daß man alle wirklich aufſteigenden Vergleichungen erſt umkehrt und dann erſt wieder in die gegebene Stellung bringt. Man könnte z. B. ſagen: dieſes Fackellicht gleicht Shakespeare's Styl; dann wird der Zuhörer ſich beſinnen, warum man das poetiſche Colorit dieſes Dichters mit dem flackernden, in's Dunkel unruhig glühenden Feuer der Fackeln vergleichen kann, und hierauf wird er mit der Vergleichung im umgekehrten Weg einverſtanden ſein. Der Geiſt läßt ſich mit dem lichtvoll Durchſichtigen vergleichen; ich kann nun umgekehrt von einem ſtrahlenden, durchleuchteten Waſſerſpiegel ſagen: das iſt, wie Geiſt. Man ſteigt von der Materie auf, um den Geiſt in ſie hereinzuſehen. Es iſt eine Art von Genugthuung, die das Sinnliche dafür erhält, daß es ſonſt immer nur als Gegenbild dient; der tiefere Grund und Trieb iſt immer der, daß die Phantaſie von allen Puncten ausgeht, um Geiſt und Materie wechſelnd zu durchdringen, den Gegenſatz von allen Seiten anfaßt, dieſe zu beſeelen und jenen zu verkörpern. Doch iſt das aufſteigende Vergleichen zu ſparen und behutſam zu verwenden; es wird leicht geſchraubt, gemacht, ſublimirt. Lenau z. B. hat das Maaß weit überſchritten, er erſcheint auch darin unnatürlich überhitzt und vernichtet oft eine ſchöne Anſchauung durch das geiſtige Gegenbild. So wird im Gedichte: die nächtliche Fahrt, das düſter ſchöne Bild der durch das nächtliche Schneegefilde im Schlitten geführten Leiche durch die Vergleichung mit dem Schickſale Polens plötzlich zur Allegorie, zur bloßen Hülſe herabgeſetzt. Die aufſteigende Vergleichung wird leicht wider Willen komiſch, wenn der Sprung zu ſtark, namentlich wenn er moraliſirend iſt. Kant bewunderte noch den Vers: „die Sonne quoll hervor, wie Ruh' aus Tugend quillt", worüber wir jetzt lächeln. Die ganze Gattung eignet ſich aber vortrefflich für die abſichtliche Komik (er ſah aus wie eine Predigt, ſie iſt ein Lehrgedicht und dergl.).

Es iſt klar, daß die Metapher und trotz dem auseinanderhaltenden „Wie" ſelbſt die Vergleichung in ihrer höchſten Innigkeit und Energie das Bild, wenn es ein beſeeltes iſt, nicht neben dem Verglichenen ſtehen laſſen, ſondern in dieſes herüberziehen, als wäre es ſeine Seele. Wir ſind zu der Perſonification von der Synekdoche übergegangen und haben bei den Bemerkungen über allgemeine Beſeelung ſchon Solches beigebracht, was zunächſt metaphoriſch, tiefer genommen Beſeelung, beſeelende Perſonbildung iſt. Die Synekdoche ſetzt das Allgemeine der eigenen Sphäre des Gegenſtands für dieſen; Gleichniß und Metapher bringen ihr Bild aus fremder Sphäre und doch vollbringen auch ſie einen freien augenblicklichen Schein, als wäre das Eine im Andern gegenwärtig. Wenn Exeter in Heinrich V ſagt: meine

Mutter kam mir in's Auge und übergab mich den Thränen, so wird sich eine lebendige Phantasie dieß nicht in die trockene Aeußerlichkeit der Vergleichung auflösen: eine weibliche Rührung kam über mich, als würde der Theil meiner Natur, den ich von meiner Mutter geerbt, über den männlichen Herr, sondern ein Bild wird vor uns auftauchen, als schwebte der Geist der Mutter herein in den Sohn wie ein Thauwind und schmölze seine männliche Härte. Vergleichungen der äußern Natur mit Geistigem werden frostig, allegorisch, wenn das Bild zu bestimmt heraus und neben die Sache hingestellt ist. Es mögen wohl z. B. in gewisser Stimmung die letzten Wellenschläge nach einem Sturm im Gefühl anklingen wie das Nachzucken einer Leidenschaft, die sich eben erst gelegt hat, aber wenn Lenau, nachdem die Naturerscheinung geschildert ist, mit „also zuckt nach starkem Weinen" u. s. w. fortfährt, so tritt das moralische Phänomen äußerlich neben das natürliche und vernichtet eigentlich dieses, statt innig hineingefühlt zu sein.

In aller Vergleichung soll natürlich der Vergleichungspunct treffend, schlagend sein. Othello's Bild für das schauerliche Nachwirken von Jago's Einflüsterungen über Desdemona's Tuch: „o, es schwebt um mich so wie der Rab' um ein verpestet Haus" ist ein schönes Beispiel tiefer Zweckmäßigkeit im Gleichniß. Ruhige Kraft des Ueberzeugens ziemt vorzüglich der epischen Poesie; Göthe's Geist erweist sich in der einfachen Nothwendigkeit und plastischen Sicherheit seiner Bilder als vorzüglich episch, selbst im Drama. Wir greifen aus der unendlichen Fülle nur als nächstes, bestes Beispiel das tief schlagende Bild des Orestes in der Iphigenie von den Furien heraus, die ihn nur so lange verschonen, als er im Heiligthum Dianen's weilt: „Wölfe harren so um den Baum, auf den ein Reisender sich rettete". Auch in der Prosa ist er außerordentlich reich an solchen ruhig treffenden Bildern (z. B. an Frau v. Stein auf der Harzreise: „die Menschen streichen sich bei meinem Incognito recht auf mir auf wie auf einem Probirsteine"; — „behalten Sie mich lieb auch durch die Eiskruste, vielleicht wird's mit mir wie mit gefrornem Wein"; — aus der Schweiz: „Himmelsluft, weich, warm, feuchtlich, man wird auch wie die Trauben reif und süß in der Seele"). Es muß aber auch ächt poetische Bilder, und zwar im ernsten Gebiete, geben, die nicht unmittelbar einleuchten und doch tief treffend sind. Dieß führt auf den Unterschied der Style und muß bei der Betrachtung desselben zur Sprache kommen.

Die Vorschrift, im Bilde zu bleiben, kann den ächten Dichter nicht unbedingt binden. Wirkliche Verstöße, die man als sog. Katachresen zu den Sünden gegen den Geschmack zählen muß, finden nur da Statt, wo durch einen eigentlichen lapsus der Aufmerksamkeit aus einer Vergleichungs-Region in eine andere übergeschritten wird, die keine naturgemäße Ver-

bindung mit der erſten zuläßt, oder wenn mit fühlbarer Abſichtlichkeit ein Bild ausgeſponnen und doch nur ſcheinbar feſtgehalten wird, wobei gewöhnlich Verwechslungen der verglichenen Seite des Subjects mit andern Seiten deſſelben ſich einſchleichen (vergl. J. Paul Vorſch. d. Aeſth. §. 51 das Beiſpiel aus Leſſing), oder endlich, wenn eine üppige Phantaſie keine Grenze mehr achtet und mit Kühnheiten, die bei richtigerem Maaß erlaubt wären, gar zu freigebig iſt, wie die romantiſche mit ihren ewigen klingenden Farben, duftenden Tönen, ſingenden Blumen u. ſ. w. An und für ſich iſt es nichts weniger, als unnatürlich, wenn die Verwandtſchaft, worin die bereits als Bild dienende Erſcheinung mit andern ſteht, die Phantaſie anzieht, von jener zu dieſen weiter zu gehen, um den verglichenen Punct immer voller, kräftiger zu beleuchten und allerdings auch, um neue Puncte oder Seiten des Gegenſtands, ſofern es nur mit heller poetiſcher Einſicht geſchieht, in die Vergleichung einzuführen. So iſt z. B. ein Feuerregen ein gewöhnlicher Ausdruck; wenn nun ein Affect wegen ſeiner verzehrenden Gewalt mit Feuer verglichen wird, ſo bezeichnet der Regen die Fülle, die gehäuften Schläge ſeiner Aeußerung und ein Feuerregen zorniger Worte iſt ein durchaus natürliches Bild. Der Dichter kann auch im Bilde bleiben, eine andere Seite deſſelben hervorheben und auf eine andere Seite des Verglichenen anwenden wie in den ſchönen Worten des Oreſtes: die Erinnyen blaſen mir ſchadenfroh die Aſche von der Seele und leiden nicht, daß ſich die letzten Kohlen von unſers Hauſes Schreckensbrande ſtill in mir verglimmen. Mit dem Worte „letzten" wird hier das Leiden in Oreſtes Seele in den Begriff des allgemeinen Unglücks ſeines Hauſes, das mit ihm endigen ſollte, umgewendet. Die Grenzlinie, hinter welcher für die Uebergänge aus einem Bild in das andere, aber freilich auch für das einfache Fortführen eines Bildes das Abgeſchmackte beginnt, iſt freilich zart und läßt ſich darüber im Allgemeinen nichts beſtimmen, als daß der Act des Vergleichens in ſeinem Weſen immer ein einfacher Wurf der Phantaſie bleiben muß, nie in ein Feſtrennen und Zerren übergehen darf, denn dieß fordert den Verſtand heraus, der den Schein höhniſch aufhebt. Shakespeare hat bekanntlich in ſeiner jugendlichen Periode jenem abgeſchmackten Mode-Tone ſeiner Zeit, den man Euphuismus nannte, nicht geringen Zoll gezahlt; doch iſt nicht zu überſehen, daß manche beſonders ſeltſame Bilder, die in dieß Gebiet gehören, mit dem offenbaren Bewußtſein überkühner Hyperbeln gebraucht ſind, die einen beſonders tiefen und ſtarken Affect bezeichnen ſollen. So haben dieſelben in ihrer Abſurdität doch einen eigenthümlich ſtarken Hauch von Stimmung, wie wenn Richard II ſagt: macht zu Papier den Staub und auf den Buſen der Erde ſchreib' ein regnicht Auge Jammer. Wie dieſer unglückliche Fürſt ſo in ſeinem Schmerze wühlt, brütet er (— der Bilderwechſel in dieſen Worten ſei auch erlaubt —) ein andermal die Hyperbel

aus: selbst die fühllosen Brände des Kamins, bei dem die Königin seinen beklagenswerthen Fall erzähle, werden mitleidsvoll das Feuer ausweinen und theils in Asche, theils kohlschwarz um die Entsetzung eines ächten Königs trauern. Shakespeare fühlte hier gewiß das Kindische und wollte es, ohne daß er darum ganz entschuldigt wäre. Noch weniger ist die Uebertragung eines an sich schon hyperbolischen Bilds in ein weiteres, das dann ganz absurd wieder einen eigentlichen Zug vom Verglichenen aufnimmt, durch die Situation entschuldigt in der Stelle von Romeo und Julie, wo dieser schwört, wenn er Rosalinden verlasse, so sollen seine Thränen Feuer werden und nachdem sie so oft (in ihrer eigenen Fluth) ertränkt waren und doch nicht sterben konnten, nun für ihre Lüge als durchsichtige (!) Ketzer verbrannt werden. Wir werden jedoch am Folgenden zeigen, daß manche Bilder Shakespeare's, welche die Phantasielosigkeit noch heute für geschmacklos erklärt, nicht nur keiner Entschuldigung bedürfen, sondern vielmehr die höchste Bewunderung verdienen.

§. 853.

1. Die, der musikalischen Wirkung verwandteren, Formen der subjectiven Belebung (vergl. §. 851) sind die sogenannten **Redefiguren**: Bewegungslinien der **Stimmung**, wie sich solche in der Sprache niederschlagen. Ein Theil derselben liegt näher an der Grenze der objectiven Veranschaulichung theils durch bildlichen Charakter, theils durch Aufnahme der Redeformen der Handlung; ein anderer enthält die Unterschiede der Fülle und Enge, des Anschwellens und Abschwellens im Flusse der Empfindung, ein anderer die
2. Intensitäts-Unterschiede des einzelnen Moments. Dem eigentlich Musikalischen nähert sich die dichterische Sprache durch **Klangnachahmung**.

1. Man begreift unter dem Figürlichen öfters auch das Tropische, in genauerer Unterscheidung bezieht sich aber der Begriff des anschaulichen Bildes, der hier in figura liegt, nicht auf ein festes Object, das dem innern Auge gegenübertritt, sondern auf die Linien der Sprachbewegung als Ausdruck der Stimmung: die Wissenschaft versucht mit dieser Bestimmung ein Aehnliches, wie die Zeichnung, wenn sie die Bewegungen eines Tanzes durch die Figur auf der horizontalen Fläche darstellt, nur daß die Abstraction vom Dichter, der Versuch, die Formen seiner Rede ohne den wirklichen Inhalt des einzelnen Zusammenhanges zu fixiren und aufzuzählen, ein ungleich härterer, mühsamerer und durch das Unbestimmbare der freien Bewegung mangelhafterer Act ist, als dort die Abstraction vom Tänzer. Der §. sucht einige Ordnung in die bisher durchaus verworren aufgehäufte Masse zu bringen durch die aufgestellte Eintheilung. Demnach unterscheidet sich zuerst

eine Gruppe von Figuren, welche dem Gebiete der objectiven Veranschaulichung näher liegt, und in diesem wieder zwei Arten: die eine ist wirklich malerisch und würde daher entschieden zu jenem Gebiete gehören, wenn nicht der Accent hier mehr auf die Stimmung, als auf die bildliche Natur des Mittels fiele. Unter diesem Standpuncte kann die Hyperbel (vergl. §. 851, Anm. 1.) hieher gezählt werden; lächerlich ist es, die Beschreibung (Diatypose und Hypotypose) unter den Figuren aufzuzählen, außer etwa, sofern man im Auge hat, daß sie durch erwärmte Stimmung eintritt, wo sie nicht erwartet wurde; die Umschreibung ist, wenn sie den eigentlichen Ausdruck wählt, nichts, als eine Auflösung des Subjects, das von der Sprache in die Einfachheit des Begriffs zusammengezogen ist, in seine Eigenschaften, wenn den uneigentlichen, gehört sie unter die Metaphern, und nur entfernt, sofern man auch hier die besondere Wärme der Stimmung als Grund der Vermeidung des logischen und eigentlichen Ausdrucks betont, unter die Figuren. Die sog. Distribution, eine malerisch entwickelnde Auseinanderlegung statt des directen Ausdrucks, verdient nur zweifelhaft unter derselben Bedingung diese Stelle, entschiedener die Häufung, Cumulation, denn es ist Affect, was hier in wiederholten Schlägen wirkt, deren Qualität an sich zwar malerisch sein mag. Eine andere Reihe von Figuren stellt sich durch ihren dramatischen Charakter in die Nähe des Bildlichen, sie ist objectiv durch Fiction von Personen und Hervorbrechen der eigenen: Anrede, Frage und Antwort, Einführung Redender, Ausruf. Diese Formen, die sich im wirklichen Drama, zum Theil auch in der lyrischen Poesie, von selbst verstehen, sind in der epischen Darstellung ein Ausdruck der erhöhten Stimmung, die einen Inhalt in Gespräch und Handlung umsetzt; sie wären bei der Personification aufzuführen, wenn es sich nicht hier um die subjective Bewegtheit als Ursache des Verfahrens handelte. In Lessing's Styl wird Alles lebendiger Dialog; Göthe erkannte selbst ein Kennzeichen seines Dichterberufes darin, daß jeder Gegenstand des Nachdenkens sich in seinem Innern zu einem bewegten Gespräche zwischen Personen verwandle, welche die verschiedenen Standpuncte, Gründe u. s. w. vertreten. — Zu der zweiten Ordnung von Figuren, die der §. aufführt, gehört der Klimax und Antiklimax, der Pleonasmus, die Wiederholung mit ihren verschiedenen Arten (Anaphora u. s. w.), die Abbrechung und Auslassung (Apostopese und Ellipse), das Asyndeton und Polysyndeton. Man sieht leicht, daß ein Theil dieser Formen, welche sämmtlich Steigen und Fallen, Fülle und Enge, Vorsturz, Fluß und Stocken des Redestroms charakterisiren, directer die innere Qualität der Stimmung, ein anderer ihren Niederschlag in der Sprachform anzeigt. Man hat daher Wortfiguren und Sinnfiguren oder Sachfiguren unterschieden, allein der Unterschied ist flüssig und nicht zu verwundern, daß in der Anwendung desselben keine Uebereinstimmung herrscht.

Asyndeton und Polysyndeton z. B. drücken deutlich verschiedenen Stimmungsrhythmus aus und umgekehrt kann von Klimax und Antiklimax in der Lehre von der Poesie nur insofern ausdrücklich die Rede sein, als sich Steigerung und Senkung in der Sprachform niederlegt. Reine Wort- oder Formfiguren sind nur bestimmte grammatikalische Unregelmäßigkeiten, wie Synkope, Apokope, Zeugma u. s. w., über die weiter nichts zu sagen ist, als daß sie in der Poesie häufiger vorkommen werden, als in der Prosa, weil dieselbe auch an dem rein technischen Sprachgesetz ihre Freiheit geltend zu machen liebt. — Zu dieser zweiten Ordnung mag, wenn man sie außer ihrem Zusammenhang im komischen Prozesse betrachtet (vergl. §. 201 ff.), auch die Ironie (mit der Litotes) als Figur gezählt werden, denn man kann sie als eine Rückhaltung des Sprachflusses auffassen, der sich wie hinter einer Schleuse spannt, um errathen zu lassen, daß das Verborgene das Gegentheil des Sichtbaren ist. — Bei der dritten Ordnung handelt es sich von den punctuellen Accenten, welche sich auf den einzelnen Moment der Rede werfen; hieher gehört die Betonung durch Contrast, wie sie in der Sprachform als Inversion, Anaklase, Epanodos, Antithese erscheint. Die letztere bedeutet hier einen Widerspruch zwischen Subject und Epitheton (z. B. der arme Reiche), eine sehr wirksame, aber auch leicht zu mißbrauchende Form, wie sie denn in der Marinischen Jagd nach concetti einst besonders beliebt war.

2. Die Onomatopoesie verhält sich zu dem allgemeinen, stetigen Einklang zwischen Tonfall und Inhalt, der in aller ächten Dichtung mit innerer Nothwendigkeit herrscht, wie ein vereinzeltes, besonderes Spiel, den nachahmenden Tonspielereien der Musik ähnlich und, wie diese nur sparsam anzuwenden. Der sausende Diskus des Odysseus und der rückwärts zu Thal polternde Stein des Sisyphus sind berühmte Beispiele aus Homer; nicht leicht ein schöneres, ungesuchteres bietet die moderne Literatur, als die herrliche Stelle in Göthe's Faust, wo die Folge der Consonanten und Vocale genau zu beobachten ist:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert u. s. w.

§. 854.

Der große Gegensatz der Style macht im sprachlichen Ausdruck seine ganze Stärke geltend. Der naturalistische und individualisirende Styl zeichnet durchaus enger in's Einzelne, greift daher kühner in das Niedrige und Platte, zugleich aber bricht das tiefere Geistesleben, das ihn hiezu berechtigt, unruhiger, aufgeregter, traumartiger in Bildern und Figuren hervor.

Hier namentlich iſt das Beiſpiel der Malerei belehrend, der Gegenſatz iſt genau derſelbe, wie zwiſchen den großen italieniſchen Meiſtern, Raphael an der Spitze, und Rubens, Rembrandt nebſt den holländiſchen Kleinmalern im Sittenbilde. Wir greifen ſogleich in's Concrete und führen namentlich einige Beiſpiele auf, welche zeigen, wie anders der claſſiſche gehobene Schiller fühlt, als Shakespeare, der maleriſche Individualiſt in der Poeſie. Bei dieſem zählt Makbeth dem Mörder, dem er erwiedert, er ſei nur dem Geſchlechte nach Mann, wie die furchtſamen kleinern Hunde im Verzeichniß des Hundegeſchlechts freilich auch mitlaufen, neun Racen auf, Schiller in ſeiner Ueberſetzung hält bei der zweiten inne: der claſſiſche Styl, der auf dem Kothurne geht, fürchtet durch engeres Spezialiſiren platt zu werden, der charakteriſtiſche ſcheut es nicht, er geht durchaus in's Detail und ſorgt für die Haltung der poetiſchen Würde durch Ton und Stimmung im Ganzen. Sicher hätte Schiller den verbannten Romeo nicht die Fliege und die Maus um Juliens Nähe beneiden laſſen und doch gehört dieß nicht unter Shakespeare's Geſchmacksverletzungen, ſondern iſt nur genau wahr gefühlt; und wenn Shylock ſein böſes Wollen mit der Thatſache gewiſſer Idioſynkraſieen belegt, die er ſo ſpeziell aufführt („es gibt der Leute, die kein grunzend Ferkel ausſtehen können" u. ſ. w. Act 4, Sc. 1), ſo geſchieht dieß zwar in einer Komödie, doch im ängſtlich ſpannenden Theile derſelben, und kein Dichter der claſſicirenden Richtung hätte einen finſtern Charakter, der doch etwas Tragiſches hat, in ſeiner Rede ſo detaillirt. Solche Züge ſind aber nur vereinzelte Merkmale der Zeichnung des Charakters, der Leidenſchaft, der Handlung und aller Dinge, wie ſie im charakteriſtiſchen Styl vorneherein darauf angelegt wird, die Eigenheit der Züge bis in's Kleine mitaufzunehmen, mag dieß auch im ernſten Zuſammenhang ſo oder ſo in das Komiſche auslaufen. Daſſelbe ſpricht ſich denn auch im Bildlichen aus. Wenn Hamlet in einer hochtragiſchen Scene, in der äußerſten Spannung des Gemüths und aller Nerven dem Geiſte ſeines Vaters zuruft: brav gearbeitet, wackerer Maulwurf! ſo iſt dieſer Abſprung in das Platte allen denen, welche im Sinne des directen Idealiſmus auffaſſen, rein ungenießbar; ſie verſtehen nicht, wie recht wohl Shakespeare weiß, daß das platt iſt, und wie er es gerade darum ſeinem tragiſchen Humoriſten in den Mund legt; man kann recht wohl die verborgen arbeitende Macht, die endlich eine Unthat an das Licht bringt, mit dem ſtillen Wühlen eines Maulwurfs vergleichen, ja Hegel wendet die Stelle treffend auf den Geiſt in der Weltgeſchichte an, wie er lange in unſichtbarer Tiefe thätig iſt, aber in den großen Momenten der Kriſe ſich an das Licht herausarbeitet; freilich liegt trotz der Wahrheit des Vergleichungspunctes wegen der übrigen Kleinheit des Bildes eine komiſche Incongruenz darin, dieſe aber iſt gerade beabſichtigt, um durch die Ironie des weiten Abſtands die Hoheit des Ver-

glichenen um ſo mehr zu betonen. Dazu kommt die Stimmung im gegebenen Momente: Hamlet iſt freudig gehoben durch die Entdeckung eines längſt geahnten Verbrechens und er liebt es, eine große Genugthuung im Tone gemeiner Luſtigkeit auszudrücken, nicht um jene, ſondern um dieſe zu ironiſiren; man vergleiche ſein Benehmen nach der Wirkung des aufgeführten Schauſpiels auf den König. Solche Sprünge ſind denn im claſſiſchen und claſſiſch auffaſſenden modernen Style gar nicht denkbar. Zwar darf man den Unterſchied zwiſchen dieſen beiden letzteren auch nicht überſehen: Homer und die griechiſchen Tragiker hatten noch nicht das Lachen des modernen Stumpfſinns zu fürchten, der, wie zu §. 850 erwähnt iſt, bei übriger Ungleichheit ſo ſchwer den Vergleichungspunct feſtzuhalten vermag, ſie wimmeln von Bildern, welche die niedrige Sphäre nicht ſcheuen, wenn ſie nur ſchlagende Wahrheit darbietet; Homer vergleicht ſeine Helden nicht nur mit Eſeln, Stieren, Widdern, — dieſe Thiere waren überhaupt noch nicht für die Komik abgenützt, — er verſchmäht es auch nicht, den Eigenſinn der Fliege, den am Lande zappelnden Fiſch herbeizuziehen, um dem hartnäckigen Muthe, der ſtets auf dieſelbe Stelle im Getümmel ſich wirft, dem ſchnappenden Röcheln des tödtlich Verwundeten ein haarſcharfes Licht der Vergleichung zuzuführen. Solche Bilder kommen uns naiv vor, ſind aber nur rein poetiſch und beiden entgegengeſetzten Stylen gemeinſam; es iſt daher nicht durch die übrigens allerdings zarteren Grenzen des claſſiſch gebildeten Gefühls gerechtfertigt, ſondern nur ſehr bezeichnend für ſeine rhetoriſche Art, wenn Schiller ſich ſcheut, in dem treffenden Bilde von dem Geier und den Küchlein zu bleiben, wo Makduff ausruft: „All' die lieben Kleinen? Ihr ſagtet: alle? — Höllengeier! — Alle? — Wie, meine ſüßen Küchlein mit der Mutter auf einen gier'gen Stoß?“ und überſetzt: „Alle! Was? Meine zarten kleinen Engel alle? O hölliſcher Geier! Alle! Mutter, Kinder mit einem einz'gen Tigergriff!“ Wahrhaft platt ſind dieſe vermeintlich erhabeneren „Engel“ und der „Tiger“, zugleich hat die Scheue vor dem einfach Wahren hier zu einer wirklich ganz unſtatthaften Katachreſe geführt (vgl. über dieſes belehrende Beiſpiel: Timm, das Nibelungenlied u. ſ. w. S. 25). Wenn aber im Uebrigen der charakteriſtiſche Styl auch in dieſem Gebiete ſich ſcharf genug von dem plaſtiſch idealen unterſcheidet, wenn er gerade darum ungleich mehr wagt, weil die Tiefen des Geiſtes, die er aufdeckt, die freie Entlaſſung der Particularität nicht nur ertragen, ſondern ſogar fordern, damit die Macht des Bandes ſich zeige, welches die Extreme zuſammenhält, ſo bricht jene vertiefte Haltung und Stimmung auf der andern Seite in Bildern aus, welche überpathetiſch, viſionär, verzückt erſcheinen, welche, auf den erſten Blick ſeltſam und wildfremd, demjenigen, der ſich in den Zuſtand zu verſetzen vermag, bei näherem und längerem Anſchauen klar werden, wie Rembrandt's traumhaft in's Dunkel leuchtendes Helldunkel oder das wilde Licht des Blitzes

auf dem Sanherib von Rubens. Der Dramatiker wird ſolche traumhafte Bilder den Momenten der tiefſten Erregung vorbehalten. Ein ſolches Bild gebraucht der entzückte Romeo in der Gartenſcene: „herrlich über meinem Haupt erſcheinſt du mir in dieſer Nacht wie ein beſchwingter Bote des Himmels den erſtaunten Menſchenſöhnen, die rücklings mit weit aufgeriſſ'nen Augen ſich niederwerfen, um ihm nachzuſchaun." Man hat ſelbſt neuerdings, nachdem wir längſt die ſtumpf phantaſieloſe Kritik des guten Geſchmacks hinter uns haben, Makbeth's ungeheures Geſicht von den Folgen der Ermordung des Königs für abgeſchmackt erklärt: „Duncan's Tugenden werden wie Engel poſaunenzüngig Rache ſchrei'n dem tiefen Höllengreuel dieſes Mords und Mitleid wie ein nacktes, neugebornes Kind, auf Sturmwind reitend, oder Himmels-Cherubim zu Roß auf unſichtbaren, luft'gen Rennern werden die Schreckensthat in jedes Auge blaſen, bis Thränenfluth den Wind ertränkt." Der Vergleichungspunct iſt die furchtbare Schnelligkeit und Gewalt, mit welcher die Folgen des Mords, die Kunde, die tiefe Empörung der Gemüther, Abſcheu, Rachtrieb, Mitleid eintreten. Daß auf den Sturmwolken Duncan's Tugenden als Engel hinſauſen, iſt eine nur natürliche Perſonification und Zungen, deren Ruf ſo ſtark iſt wie Poſaunenton immer noch keine übertriebene Hyperbel, dann folgt eine ganz ungewöhnliche Vertauſchung von Subject und Object, indem der Gegenſtand des innigſten Mitleids, ein nacktes, neugeborenes Kind, für das Gefühl des Mitleids geſetzt iſt, aber wer Phantaſie hat, kann ſich doch wohl in die Anſchauung verſetzen: es wird den Menſchen zu Muthe ſein, als ſehen ſie ein hülfloſes Kind in den Wolken hinſchweben, dem ſie zueilen müſſen, wie um es zu retten; die Cherubim, die nachfolgen, ſcheinen dieſes Kind wie eine Geiſter-Erſcheinung ſich vorausgeſandt zu haben, wie einen Genius des Mitleids, der die Geſtalt eines Objects des innigſten Mitleids annimmt, um dieſes zu erwecken; ſie ſelbſt, auf unſichtbaren luft'gen Rennern, ſind windſchnelle Diener der göttlichen Gerechtigkeit; mit dieſer Häufung ſammelt ſich Alles an wie zu einem Bilde der wilden Jagd und das wollte Shakespeare; daß der Gehörs-Eindruck ſich dann in ein Anwehen der Augen verwandelt, indem der Weg, den die Kunde vom Ohr zum Gefühle, von da in's Auge nimmt, überſprungen wird, dieß iſt ein Uebergang, dem man in ſo tiefer Aufwühlung der Einbildungskraft ſollte folgen können, und daß „die Thränenfluth den Wind erſtickt", iſt nur lebendiger Ausdruck dafür, daß, wie Sturmwind ſich in Regen auflöst, die Gefühle bei der erſten Kunde dieſes Mords ſich alle in einen grenzenloſen Schmerz auflöſen werden, der dann ſeine Wirkung ſo ſicher haben wird, wie angeſchwollene Fluthen. Alle Folgen von Makbeth's Mord ſind in dieſer furchtbaren Viſion zuſammengefaßt, das Drama entwickelt in klarer Handlung, was in ihr ſeltſam helldunkel enthalten iſt; nicht in jeder Stimmung, nicht aus dem

Munde jeder seiner Personen dürfte der Dichter so wilde, rasch überspringende, phantasmagorische Bilder vorbringen, wohl aber dem Helden, dem er ein so nervöses Wesen, eine so gefährliche Romantik der Phantasie geliehen hat, durfte er sie in der höchsten Spannung, da er mit Eins eine entsetzliche Zukunft überblickt, auf die Lippen legen. — Etwas eigenthümlich Bewegtes aber haben alle Bilder Shakespeare's; sie gemahnen uns, wie wenn man mit unruhigem, blutrothem Fackellicht in eine Stalaktiten-Höhle leuchtete, wogegen die Vergleichungen der Griechen und Göthe's wie eine Sonne ruhig aufgehen und Zug für Zug den Gegenstand in scharfer Deutlichkeit des Umrisses aufzeigen. Dieß ist episch; die griechischen Dramatiker haben allerdings etwas von Shakespeare's bewegter, geisterhafter Gluth, doch gekühlt im plastischen Formgefühle.

Der charakteristische Styl wird auch im nicht bildlichen Gebiete, dem der sog. Figuren, im Allgemeinen der kühnere sein. Subjectiver bewegt, wie er ist, erlaubt er sich eine naturalistische Freiheit auch in Behandlung der Sprachregeln und wirft sich in trotziger Nachlässigkeit gegen die classische Correctheit auf. Auch hierin ist der erste große Dichter dieses Styls, Shakespeare, ein Beispiel, besonders belehrend aber der Muthwille der Schreibart in der Sturm- und Drang-Periode, denn dieser gieng von der gesteigerten, überschwenglichen Empfindungsfülle aus (vergl. §. 846, 2.), die sich aber aus ihrer inneren Herrlichkeit zugleich das Recht des derbsten und freiesten Umspringens mit der Sprache nahm; die Natur wurde in dem doppelten Sinne des Gefühls der Unendlichkeit und gleichzeitig als die sogen. liebe Natur, als Cynismus entfesselt und beides schlug sich insbesondere in den Formen nieder, die man Figuren nennt; da wimmelt es denn namentlich in Göthe's Jugendstyl von Aposiopesen, Abbrechungen, unendlichen Ausrufungen u. s. w. bis hinaus auf die eigentlichen Formfiguren, die Weglassungen des Artikels, des persönlichen Fürworts, des Hülfszeitworts, die Stutzung der Endsylben, die Provinzialismen. Als aber Göthe sich classisch geläutert hatte, nahm er nach und nach jenen vornehm gereinigten, bequem säuberlichen Styl an, der von der Kraft des Naturalismus nur zu weit abliegt und ein neuer Beleg ist, daß die Stylrichtungen sich nicht zu weit von einander entfernen sollen.

§. 855.

Der poetische Styl im engeren formalen Sinne des Worts legt sich als **Rhythmus** in der Sprache nieder (vergl. §. 839, 3.). Derselbe besteht in regelmäßiger Wiederkehr einer bestimmten Anzahl von Zeitmomenten, welche von einem Accente beherrscht werden, also sich nach dem Merkmale der Stärke und Schwäche unterscheiden. Vermöge einer natürlichen inneren Verwandtschaft der

Stärke und der Zeitdauer des Tons erscheinen bei organischer Entwicklung diese Unterschiede zugleich als ein bestimmter Wechsel von Kürzen und Längen. Dieses System ist ein reines, selbständiges Kunst-Erzeugniß, das sich über die Sprache als ihr Material überbreitet.

Wir versuchen, zuerst das Wesentliche der poetischen Rhythmik allgemein aufzustellen, wiewohl diese Abstraction schwer und die Hinweisung auf den durchgreifenden Unterschied der concreten Style schon hier nicht zu vermeiden ist. Die rhythmische Form ist in ihrem ursprünglichen Wesen ein reines Taktleben: es folgen sich in geordneter Wiederkehr bestimmte Abschnitte, die sich in Zeit-Einheiten, Momente, Moren von bestimmter Anzahl theilen und von einem unter ihnen, der die stärkere Intention, den Ictus, die Arsis (was in der Musik Thesis heißt), den Accent hat, beherrscht, getragen werden. Mit innerer Nothwendigkeit fällt dieser stärkere Druck auf die erste der von ihm beherrschten Moren, denn ein Fortgang in der Zeit, der sich in Momente theilt, gleicht immer einer Bewegung und diese bedarf eines Ansatzes, Abstoßes, von welchem folgende Bewegungen abhängen und welcher regelmäßig wieder eintritt. Dieses System erweitert sich zur rhythmischen Reihe, indem der einzelne Taktabschnitt im Größern sich so wiederholt, daß ein verstärkter Accent, wie vorher der einfache Einen Abschnitt, so drei Abschnitte beherrscht. Diese Reihen sind nicht mit dem Verse zu verwechseln; der Vers kann aus mehreren Reihen bestehen, oder (durch den Reim) Eine Reihe zerschneiden. — Der Zeit nach sind die Momente des Takt-Abschnittes ursprünglich gleich; der Unterschied der Länge und Kürze ist nicht, wie so häufig geschieht, mit dem des Accents zu verwechseln. Es steht, wie sich zeigen wird, dem Style, der diese beiden Kräfte in Verbindung setzt, ein anderer gegenüber, der in seiner ursprünglichen, rein nationalen, selbständigen Ausbildung nur Takt-Verhältnisse, keine Längen und Kürzen kennt und erst später auch diese Seite in gewissem Sinne sich aneignet. Dazu wird derselbe allerdings durch die innere Natur der Sache selbst getrieben, denn zwischen Accent und Länge besteht eine innere Wahlverwandtschaft und der Styl, welcher ursprünglich das im engeren Sinn Rhythmische mit dem Zeitbegriff in Verbindung setzt, ist der organischere, normalere. Intention und Zeitaufwand ziehen nämlich einander darum mit Nothwendigkeit an, weil naturgemäß auf dem stärkeren Theil auch länger verweilt wird. Die Intention, die zugleich Länge ist, wird nun aber zwei der vorher gleichen Momente umfassen und so tritt eine Länge an die Stelle von zwei Kürzen. Nur ist dieß kein völliges Zusammenfallen und es darf nicht schlechthin als eine Unregelmäßigkeit, sondern nur als ein seltener Rückgang auf die noch nicht vollzogene Verbindung von Accent und Länge angesehen werden, wenn im Verse sich eine Länge mit Arsis in zwei Kürzen, deren erste die Arsis

hat, aufgelöst darstellt; der Rhythmus gestattet die Wahl zwischen zwei Kürzen und einer Länge auch in dem nicht betonten Theile des Fußes, wie z. B. im daktylischen Rhythmus zwischen Daktylus und Spondäus: ein Beweis, daß die Sprache mit ihren gegebenen Längen und Kürzen zu dem reinen rhythmischen Gesetze als ein Anderes hinzukommt und ihm in seiner Anwendung den Ausdruck der Mannigfaltigkeit gibt. Das rhythmische Gesetz ist nicht der Sprache entnommen, nicht aus Verwendung der in der Sprache gegebenen Accente, Längen und Kürzen entstanden; es konnte sich natürlich nur an ihr ausbilden, allein es wurde in jener ursprünglichen Poesie, welche dem Bewußtsein der Regel vorhergieng, nur aus ihr herausgehört, was ursprünglich als ein Reines, Selbständiges in der Seele und dem Nerve liegt, ein Ideales, das, wie es nun sein Leben zur erkannten Regel gestaltet hat, sich frei als künstlerisches Prinzip über das Sprachmaterial herbaut, es in seinen Rahmen faßt. Das Rhythmische in dieser seiner Reinheit kann daher zwar nur im Ton ausgedrückt werden, ist aber an sich eine reine Bewegung und ebensogut in sichtbarer, als in hörbarer Form, als Hebung, Senkung der Hand, beschleunigte oder verweilende Gebärde zu versinnlichen.

§. 856.

Der Unterschied von der Musik besteht also wesentlich darin, daß der poetische Rhythmus aus dem Leben des Tones nur den Unterschied der Stärke (in Verbindung mit dem der Länge und Kürze), jene dagegen im Rahmen des Taktes als ihr Haupt-Ausdrucksmittel den Unterschied der Höhe entnimmt und verwendet. Das rein quantitative Wesen der Rhythmik gewinnt dagegen eine qualitative Füllung, indem es in der Sprache als ein System articulirter und ausdrucksvoller Laute verwirklicht wird; hier treten zugleich Momente hinzu, welche der Melodie, der Klangfarbe, selbst der Harmonie analog sind, und dieß wird um so mehr gefordert und der Fall sein, je weniger streng und organisch das reine rhythmische Gesetz zur Herrschaft gelangt.

Die poetische Rhythmik und die Musik beziehen sich verschieden auf ein Gemeinschaftliches, das Ganze des Tons. Jene kann sich nur in dem durch Verbindung von Vocal und Consonant zur Sprache articulirten Tone verwirklichen; so bleibt ihr nur der Unterschied der Stärke und Schwäche nebst dem der Länge und Kürze als ihr Element übrig. Die Kunst der reinen Empfindung aber, die Musik, bewegt sich im Tone wesentlich, sofern er nicht zur Sprache erhoben ist, sie hat es daher mit dem Unterschiede der Höhe und Tiefe als dem Elemente zu thun, worin die Qualität des Gefühls ihren Ausdruck findet, sie kann in diesem Sinn Entwicklung des Vocals genannt werden. Die Rhythmik dagegen hat mit diesem Unter-

ſchiede nichts zu ſchaffen. Das Band zwiſchen ihr und der Sprache kann ein engeres oder freieres ſein; die deutſche Rhythmik entnimmt den Unterſchied der Stärke und Schwäche aus dieſer, die antike that es nicht; allein der Satz, daß die Rhythmik nur in der Sprache realiſirt werden kann, bedarf der Verſtärkung durch die erſtere Thatſache nicht, er ſteht feſt auch bei dem antiken Verhältniß, wogegen in der Muſik, wenn ſie ſich mit der Sprache verbindet, dieſe durchaus nicht die Bedeutung eines Vehikels hat, deſſen die beſtimmende Kunſtgattung bedarf, um zu exiſtiren. Die Füllung, die der Rhythmus durch ſeine Realiſirung in der Sprache erhält, bringt nun aber dennoch Elemente hinzu, welche näher oder entfernter dem Muſikaliſchen entſprechen. Den Sprachlauten iſt nicht alle Reminiſcenz, daß ſie urſprünglich das Gefühl des Gegenſtands, des Tiefen, Dunkeln, Dumpfen, Hohen, Hellen, Offenen, Herben, Sanften, Geſchloſſenen, Freudigen, Schmerzlichen u. ſ. w. ausdrückten, verloren gegangen, man mag dieß zunächſt mit der Klangfarbe vergleichen; die Vocale ſprechen ſich zudem an ſich in beſtimmten Unterſchieden der Höhe und Tiefe aus und eine neue Welt von Muſik-ähnlichen Modificationen bringt (vom eigentlich muſikaliſchen Vortrag hier natürlich abgeſehen) die Declamation hinzu: Belebungen, die theils der Scala, theils jenem Unterſchiede der Stärkung oder Schwächung des einzelnen Tones angehören, der vom Takt-Accente wohl zu unterſcheiden iſt, theils der Beſchleunigung oder Hemmung im Tempo entſprechen; die Wiederkehr des Verſes endlich und beſonders die des ſymmetriſchen Wechſels in der Strophe wird zwar nur ſucceſſiv vernommen, aber das innere Gehör faßt das Nacheinander doch wie in ein gleichzeitiges Tönen zuſammen und dadurch nähert ſich der Eindruck entfernt dem Gefühle der muſikaliſchen Harmonie. Dieſe Anklänge an die Muſik verſtärken ſich, wo die Rhythmik ſich mit dem Reime verbindet; doch hängt damit Verluſt auf der andern Seite zuſammen, wie ſich zeigen wird.

§. 857.

Die Poeſie iſt gemäß dieſem Verhältniſſe nicht reine Kunſt der Stimmung wie die Muſik, ſondern des zur bewußten Vorſtellung entwickelten Inhalts der Stimmung, worin aber das Stimmungs-Element über dieſe Scheidung fortdauert und ſeinen Ausdruck in der rhythmiſchen Form findet. Dieſe Seite iſt aber ebendaher darauf eingeſchränkt, daß nicht das Ganze der Stimmung, daher auch nicht ihr individueller Wechſel, ſondern nur ihre allgemeine Gang-Art in der gemeſſenen äußern Kunſtform ſich Geſtalt geben kann. Denn obwohl die gleichförmige Wiederkehr von dem einfachen Fortgang im Verſe zum geregelten Wechſel von zwei ungleichen Verſen und weiter zu der ſymmetriſchen Zuſammenſtellung mehrerer verſchiedener Verſe in der Strophe, ja zur

Gruppirung verschiedener Strophen fortschreitet, so ist es doch nur das inhaltvolle Wort selbst, worin das Leben der Stimmung in seiner innersten Qualität und seinem Verlaufe sich den vollständigen Ausdruck gibt.

Hiedurch ist genauer bestimmt, was in §. 839 erst allgemein über das Verhältniß der Poesie zu der Musik gesagt wurde. Die letztere füllt Tonleben mit Tonleben, auch ihr eigentlich Qualitatives ist Ton als Ausdruck der bloßen Stimmung; die erstere füllt ein blos quantitatives Tonleben mit dem Inhalte, der sich aus der bloßen Stimmung herausgewickelt hat und im articulirten Wort als bewußte innere Anschauung ausspricht. In dem Quantitativen, worein er gefaßt wird, dem Rhythmus, ist allerdings die Stimmung als einhüllendes und begleitendes Element über jene Ablösung hinüber erhalten; das Stimmungs-Element, worin das Gedicht empfangen ist, überlebt den Proceß, durch welchen der lichte Tag des Bewußtseins aus dem Nebel hervorgetreten ist; aber wenn so die Stimmung bleibt, während doch das Kunsterzeugniß mehr, als bloße Stimmung, ist, so folgt, daß auch in der Seite, welche ihrem Ausdrucke dient, eben der rhythmischen Form nämlich, doch nicht das Ganze der Stimmung sich offenbaren kann, denn ihr Innerstes ist übergegangen in die deutliche Sprache des Wortes, in ihm ist das Gefühl Bewußtsein, der qualitative Kern desselben ist also ein Anderes geworden. Es fragt sich genauer, was übrig bleibt, wenn nicht mehr das ganze Leben der Stimmung als solches zum Ausdruck kommt. Der §. gebraucht für dieses schwer zu bezeichnende Moment das Wort Gang-Art. Wie sich der Takt als quantitativer Ausdruck der Stimmung von dem eigentlich Qualitativen derselben unterscheidet, geht daraus hervor, daß eine Tanz- und eine Trauer-Melodie in demselben Takte componirt sein können. Und dennoch wird sich die freudige Stimmung und die traurige auch wieder qualitativ anders gefärbt zeigen nach Unterschied des Taktes. Dieß ist das Schwierige. Die Gang-Art zeigt vom Quantitativen auf das Qualitative, ist eine verschiedene Temperatur in demselben, ohne mit ihm zusammenzufallen. Es verhält sich wie mit der wirklichen Bewegung eines Menschen: aus der Art, wie er sich vom Boden abstößt, aus dem Unterschied im Auftreten, Gehen oder Laufen, Innehalten, Zögern, wieder Aufspringen u. s. w. schließen wir auf seine Stimmung mit dem Vorbehalte, daß es doch verschiedene Stimmungen sein können, die in denselben Weisen der Bewegung sich ausdrücken, und umgekehrt, daß dieselbe Stimmung in verschiedenen Bewegungsweisen sich ausdrücken kann, allein so, daß dadurch innerhalb der gleichen Qualität Modificationen zu Tage treten, für die sich in der Sprache kaum das Wort findet. Daher ist es auch so schwer, die Stimmung der verschiedenen Metren zu bezeichnen, und gehen die Versuche, dieß zu thun, so weit aus einander. Zorn und Freude kann sich

raſch bewegen, Angſt und ſtille Beſchauung kann ſäumen, ſchweben, gleiten u. ſ. w. Wenn nun die beſtimmte Qualität der Stimmung in der Muſik erſt durch die Melodie, d. h. die Bewegung in den Verhältniſſen der Tiefe und Höhe, in der Poeſie dieſelbe Qualität, aber als klar vorgeſtellter Inhalt, durch die Sprache hinzukommt, ſo ergibt ſich weiter, daß zwar in beiden Gebieten die Takt-Art gleichförmig durch das ganze Kunſtwerk geht, in der Poeſie aber, was dem Gebiete des unarticulirten Tons angehört, ganz an das Geſetz der gleichförmigen Wiederkehr gefeſſelt bleibt, während die Muſik im Tonleben ſelbſt den individuellen Wechſel innerhalb einer Stimmung, ein Hauptmoment ihrer Qualität, zum Ausdruck bringt. Es treten zwar Wechſel im poetiſchen Rhythmus ein, Verſe von ungleicher Länge und Meſſung folgen ſich in fortlaufender Reihe, oder ein reicherer Unterſchied, buntere Verſchlingung gruppirt ſich zur Strophe, gleiche und ungleiche Strophen abwechſelnd ſtellen eine erweiterte Gruppe dar, aber auch in dieſen kunſtvollen Gebäuden iſt überall ſymmetriſche Wiederkehr das Geſetz, während die Stimmung, in der Sprache ausgedrückt, wechſelt. Gerade in der Verbindung mit der eigentlichen Muſik fällt dieß doppelt auf: in den Strophen wiederholt ſich mit demſelben Rhythmus dieſelbe Melodie, während der Inhalt mit ſeiner Stimmung ſich ändert. Das iſt im Lyriſchen; die Kunſtwerke der objectiven, ein umfaſſenderes Weltbild darſtellenden Zweige aber verzichten, das Epos überall, das Drama wenigſtens in der neueren Zeit, auch auf jenen Grad des Wechſels und bewegen ſich bei den tiefſten Unterſchieden des Inhalts in der Form gleichförmiger Wiederkehr einfacher Verſe. Der qualificirte Ausdruck der Sprache liegt nun zwar, wie wir ſogleich ſehen werden, nicht wie ein gleichgültiger Stoff im Rahmen des Rhythmus, allein der innerſte Gehalt ſchwebt doch, obgleich mit ihm empfangen und lebendig vereint, zugleich frei und hoch über dieſem Elemente.

§. 858.

Allerdings gewinnt jedoch der formelle Ausdruck der Stimmung einen weitern Zuwachs durch ein Verhältniß lebendigen Widerſtreits zwiſchen Rhythmus und Sprache im Versbau, worin beide ihre Selbſtändigkeit, aber ebendadurch um ſo inniger ihre Vereinigung betonen. Der Vortrag gleicht theilweiſe dieſen Kampf aus, belebt aber auch von ſeiner Seite den Unterſchied und bringt einen weiteren Anklang des eigentlich muſikaliſchen Elements hinzu.

Das rhythmiſche Maaß und die Sprache verbinden ſich und fliehen ſich in ihrer Verbindung, bekämpfen ſich, um deſto ausdrücklicher verbunden zu erſcheinen. Es ſind zwei Liebende, die ſich entzweien und verſöhnen und in dieſem Spiele die Natur eines Bundes offenbaren, der ein freies Opfer

der Freiheit ist. Hieher gehört zuerst die Regel, daß die Wort-Enden nicht mit den Enden der Versfüße zusammenfallen. Der Vers stellt demzufolge im metrischen Schema eine andere Figur dar, als in seinen Wörtern; nimmt man diese für sich und sieht jedes Wortes Prosodie als ein metrisches Ganzes für sich an, so scheinen andere Versfüße zu entstehen, während doch das Schema das Geltende ist: ein Nebeneinanderspielen von zwei Bildern, worin ein wesentlicher Lebensreiz der poetischen Form besteht. Man erkennt seine volle Bedeutung durch die unleidliche Klang- und Schwunglosigkeit der Verse, worin jedes Wortganze einem Versfluß entspricht. Dieser Widerstreit heißt im Allgemeinen Cäsur, ist aber auf bestimmten Puncten des Verses als Cäsur im engeren Sinne des Worts ausdrücklich gefordert; hier wird ein Versfuß durch ein Wort-Ende zerschnitten, um einen zweiten Haupt-Accent (verstärkten Ictus vergl. §. 855. Anm.) anzuzeigen, wie im Hexameter, wo aber die Cäsur, um die Monotonie der Theilung in zwei gleiche Hälften zu meiden, in den Fuß vor dem zweiten Hauptaccent zurückverlegt ist. Dadurch nimmt nun der Reiz jenes Widerstreits bestimmtere Gestalt an: es scheint sich der Vers in Hälften von ungleichem Metrum zu theilen, z. B. der jambische Trimeter nach einer Cäsur in der Mitte des dritten Fußes trochäisch fortzulaufen. — Eine weitere Belebung der rhythmischen Verhältnisse besteht in ausdrücklicher Zulassung von Seiten des Schema's: es ist der Spielraum der freien Wahl zwischen Längen und Kürzen, die an gewissen Stellen, z. B. des Hexameters und Pentameters, offen gelassen ist. Da wir hier die allgemeinen Züge aufstellen, die von beiden geschichtlichen Hauptformen der Rhythmik gelten, so muß die deutsche nicht blos in dem Sinne miteingeschlossen werden, daß stillschweigend ihre moderne Aneignung der antiken Metrik vorausgesetzt ist, sondern auch in Rücksicht auf ihre ursprüngliche Gestalt: was hier jenem Spielraum ungefähr entspricht, ist die Freigebung der Senkungen zwischen der geregelten Zahl der Hebungen. Es ist bekannt, wie lebendig die Nibelungenstrophe in ihrer ursprünglichen Form verglichen mit der modernen Nachbildung erscheint, welche einen regelmäßigen Wechsel von Senkungen und Hebungen beobachtet. Wendet man auf jene das (ihr an sich fremde) metrische Schema an, so erscheint sie als ein freier, nach dem Stimmungs-Inhalte sich bewegender Wechsel von Jamben, Trochäen, Daktylen, Anapästen u. s. w. — Eine fernere Quelle reicherer Bewegung ist der Kampf zwischen Vers- und Wort-Accent. Die antike Metrik hat diesen jenem geopfert; aber wir müssen hier sogleich eine Seite dessen heraufnehmen, was am Schlusse des §. vom Vortrage gesagt ist: derselbe ließ neben der Herrschaft des Vers-Accents den Wort-Accent durchhören und erzeugte so auch hier einen reizvollen Widerstreit. Die neuere deutsche Rhythmik liebt es, nachdem sie sich das System der Länge und Kürze so angeeignet hat, daß sie es im Wesentlichen

ihrem urſprünglichen Geſetze der Hebung und Senkung unterſchiebt, an manchen Versſtellen, namentlich des Jambus, einen nachdrucksvollen Kampf des Verſes mit dem Schema einzuführen, indem ſie z. B. Spondäen, Trochäen, Anapäſte, Daktyle ſtatt der Jamben-Füße anwendet. Man erkennt hier am unmittelbaren Eindrucke klar die Bedeutung einer ſolchen Divergenz: man ſtutzt, wird aufmerkſam und fühlt mit doppelter Stärke auf der einen Seite das rhythmiſche Geſetz, auf der andern den emancipirten Nachdruck des Worts. — Auch das Uebergreifen des Sinns von dem einen Vers in den andern (enjambement) iſt ein weſentlicher Zug in dem freien Spiele der Anziehung und Abſtoßung zwiſchen dem rhythmiſchen Schema und der Sprache; man trägt, was durch den Inhalt zuſammengebunden iſt, auf das gleichförmig fortlaufende Versmaaß unwillkürlich ſo über, daß man ſich an Strophen, an Strophengruppen erinnert fühlt, und die Pauſe des Sinnes ſcheint zur Pauſe des Vers- und Strophenſchluſſes zu werden, während dieſe fortbeſtehen und ſo ein Ineinanderſchimmern von zwei Eindrücken entſteht. — Endlich der Vortrag. Es iſt hier allerdings mehr die Declamation, als der Geſang, in's Auge zu faſſen, jedoch nicht allein, denn der Geſang enthält jene in ſich und hat das muſikaliſche Schema ebenſo mit der Sinn-Betonung durchſchlingend zu beleben, wie die bloße Declamation das blos rhythmiſche. Aus dieſem Zuſammenhange haben wir ſchon oben die Seite heraufgenommen, wonach der Vortrag den Wort-Accent gegen den Vers-Accent hält und ſtützt; ebenſo gibt er nun auch dem Sinn-Accent ſein von dieſem geſchwächtes Recht, er legt jedem Worte erſt die feineren Unterſchiede des Nachdrucks und, zugleich im relativen Widerſtreite mit Länge und Kürze, des Verweilens bei, die ſein Empfindungsgehalt mit ſich bringt; er faßt die Verſe, worin der Sinn übergreift, in lebendigem Zuge zuſammen, ohne den Versſchluß ganz verſchwinden zu laſſen, umgekehrt pauſirt er dem Sinne gemäß, wo der Vers fortläuft; er bringt aber vor Allem die Modulation der Scala hinzu, welche die Gefühlsſchwingungen ausdrückt, wie ſie durch den Inhalt gegeben ſind, und dieß iſt die wichtigſte Seite ſeines Geſchäfts. Sie erweitert jene verſchiedenen Momente, wodurch im poetiſchen Rhythmus etwas vom ſpezifiſch Muſikaliſchen anklingt, um eine weſentlich neue: das muſikaliſche Rudiment, das im Sprechen liegt (§. 760), wächst im gehobenen Sprechen der Declamation. Die Linie, welche die richtige Mitte zwiſchen zu hörbarem Scandiren oder einer zur Manier gewordenen wiederkehrenden Scala und dem Erdrücken des Rhythmus unter dem Ton-Ausdrucke des Inhalts beobachtet, iſt allerdings fein und ſchwer zu treffen. Die romaniſchen Völker haben als Erbe aus dem antiken Vortrage der dramatiſchen Verſe ein dem Recitativ oder dem liturgiſchen Halbgeſange verwandtes ſingendes Sprechen überkommen. Der Krieg gegen die von ihnen ausgegangene conventionelle Poeſie im vorigen Jahr-

hundert war zugleich Kampf gegen dieſen Sprachgeſang und die Proſa der Rede, in die man ſich warf, um die Naturwahrheit zu retten, diente dem Mimen als Anhalt, die Modulation der wahren Töne der Empfindung zu ihrem Rechte zu bringen. Nun aber riß der Naturaliſmus ein, und als man in zurückgekehrter Erkenntniß der Würde der Poeſie den Jamben einführte, zeigte ſich, daß die Schauſpieler nicht mehr rhythmiſch hören und ſprechen konnten, ſo daß Göthe eine bedeutende Schauſpielerinn in der Probe am Arme nahm und auf- und abgehend das Jamben-Maaß mit ihr ſtampfte. — Was von der Declamation gilt, gilt auch vom Leſen als einem inneren Sprechen, nur natürlich in ſchwächerem Maaße. Das Band, das die Poeſie an die unmittelbare Sinnlichkeit knüpft, iſt immer dünner, blaſſer geworden, ſie hat die Muſik, den Tanz verloren, endlich iſt ſie nicht nur vom Singen auf das Sagen, ſondern ſogar in das Leſezimmer zurückgedrängt worden. Dieſe Entſinnlichung hat nach der einen Seite ihren Grund in dem Geſammten unſerer Bildung und es hieße gegen eine Welt von Erquickung im ſtillen Kämmerlein predigen, wenn man dagegen eiferte. Dennoch lebt ein Gedicht nur halb und verſtümmelt, wenn es blos geleſen, nicht wenigſtens vorgeleſen wird. Entſchieden hat die Berechnung auf das bloße Leſen der dramatiſchen Literatur geſchadet. Das Aufkommen der Leſe-Dramen hat den Sinn für das, was Handlung iſt, was lebt, wirkt, fortſchreitet und packt, faſt ertödtet.

§. 859.

Der allgemeine *Gegenſatz der Style*, der alles Kunſtleben beherrſcht, iſt mit beſonderer Beſtimmtheit in der Rhythmik zur Erſcheinung gekommen. Die orientaliſche Dichtung iſt auf dieſem Gebiete ganz in den Grenzen einer unreifen Vorſtufe ſtehen geblieben; dagegen tritt der *direct idealiſirende plaſtiſche* Styl des claſſiſchen Ideals in vollendeter Geſtalt bei den Griechen auf. Zu Grunde liegt ein Syſtem von Takt-Arten, das in ſeiner Anwendung auf die rein *quantitirende* Sprache ſich mit dem Prinzip der Länge und Kürze, den Wortaccent opfernd, in reiner Geſetzmäßigkeit verbindet, indem es vermittelſt des Vorſchlags (Anakruſe) die verſchiedenen Metra mit ihrem verſchiedenen Charakter als eine feſte Kunſtordnung ſchafft, worein ſich der Sprachkörper mit dem Naturgeſetze ſeiner Proſodie einfügt. Es entſteht ſo eine ſelbſtändige Welt organiſcher formaler Schönheit, welche zugleich mit der Muſik lebendig vereinigt bleibt und die kunſtreicher verſchlungenen Strophen durch den Tanz auch dem Auge als räumliche Figur vorzeichnet.

Die alt-orientaliſche Poeſie zeigt nur unentwickelte Keime der Rhythmik. In der alt-perſiſchen und indiſchen Dichtkunſt werden die Sylben nur ge-

zählt und in gleichen Zahlenreihen zusammengestellt; der epische (und gnomische) Vers des Sanskrit, der Slokas, zeigt allerdings von dieser ersten kindlichen Stufe (auf welche die deutsche Poesie nach der Auflösung des rhythmischen Gesetzes, das in der Poesie des Mittelalters herrschte, einige Zeit lang zurücksank) einen Fortschritt: er besteht aus sechszehn Moren mit einer Cäsur in der Mitte; in jeder der beiden Hälften, in welche er hiedurch zerfällt, sind die vier ersten Sylben in der Quantität völlig frei, also rein gezählt, die vier folgenden aber metrisch gebunden, indem die erste Hälfte mit einem Antispast, die zweite mit einem Doppeljambus schließt, nur daß dort die Schlußsylbe auch lang, hier auch kurz sein kann. Je zwei solche sechszehnsylbige Verse reihen sich als eine Art von Distichon aneinander. Es hat sich bei den Indiern im Verlauf eine große Zahl anderweitiger Maaße, aber keines mit durchgeführter metrischer Bindung, entwickelt. — Eigenthümlich ist die Bindung von Wortreihen durch die bloße Einheit des Gedankens in der hebräischen Poesie. Es besteht zwar eine unbestimmte Grundlage von Sylbenmessung: die offene Sylbe hat in der Regel den langen, die geschlossene an sich den kurzen Vocal, aber der Wortton alterirt dieß Verhältniß, ohne doch einem rhythmischen Schema zu folgen. Da überdieß auch die bloße Sylbenzählung fehlt, so bleibt nur der Rhythmus der Gedanken-Einheit, der sogenannte parallelismus membrorum, der zwei Sätze im antithetischen, synonymen oder gar identischen Sinne zusammenbindet. Allerdings bewirkt dieß jedoch einen gewissen Anklang von Rhythmus auch in der Form: die Sätze klingen wie Hemistichen, der Sylbenzahl sind mit der Wiederkehr des Inhalts ungefähre Grenzen gesetzt und als Ausdruck einer Neigung zu musikalischem Ersatz tritt gerne die Assonanz ein. Zu der Ausbildung dieser Seite zeigte der Orient eine aus der Stimmung seiner Phantasie begreifliche Neigung; der Reim war in der arabischen Poesie vor der muhamedanischen Zeit und die neupersische hat ihn (neben einer der deutschen Rhythmik verwandten Herrschaft des Worttons) aufgenommen.

Wir verweilen bei diesen unentschiedenen Formen nicht weiter, denn uns beschäftigt vor Allem die Frage, wie der große Gegensatz zweier ausgebildeter Stylrichtungen, der als rother Faden uns durch die ganze Kunstlehre begleitet, auf dem rhythmischen Gebiete zu Tage tritt, und wirklich erscheint er auf demselben in besonders entschiedener Gestalt: hier die ruhige, wohlgemessene, rein gegossene Form der unmittelbaren, plastischen Schönheit der griechischen Muse, dort die unruhige, den gebrochneren Körper geistig durchleuchtende, durch den Ausdruck des Ganzen mittelbar wirkende, malerische, charakteristische Schönheit der germanischen. Die griechische Rhythmik kann als das Vollkommnere in diesem Gegensatz, als das Classische im Sinne des Musterhaften angesehen werden, die deutsche ist genöthigt, in der Aus-

bildung der modernen Form sich ein wesentliches Moment von ihr anzueignen, doch bleibt nach einer andern Seite die Frage über den größeren Werth, wie bei allen ächten Gegensätzen, amphibolisch liegen. Jenes Moment ist das eigentlich Metrische, das wir in der schwierigen Abstraction der allgemeinen Erörterung bisher unbestimmt bald neben dem Rhythmischen nannten, bald in dasselbe einschlossen: die Verhältnisse der Länge und Kürze im Unterschiede von denen des Tongewichts, d. h. vom Rhythmischen im engeren Sinne des Worts. Die griechische Poesie hat diese beiden Seiten klar und fest ausgebildet und in Harmonie gesetzt. Sie gieng davon aus, daß sie dreierlei rhythmische Ordnungen feststellte: von drei, vier und fünf Momenten, entsprechend dem $^3/_8$, $^4/_8$ und $^5/_8$ Takte. Wir verfolgen nur die beiden ersteren Formen mit Uebergehung der dritten, im päonischen Verse dargestellten, weil diese verwickelte Gestaltung wie aus der Musik, so auch aus der Poesie verschwunden ist, und haben also eine Form des ungeraden und eine des geraden Taktverhältnisses vor uns. Daß nun Tongewicht und Länge in einem Verhältniß der nothwendigen Anziehung stehen, ist in §. 855 ausgesprochen und diese Anziehung vollendet sich, indem das Taktleben des Rhythmus seine Verwirklichung findet in einer Sprache, die ein festes, organisch mitgewachsenes, dem Körper der Sylben wie die anatamischen Proportionen dem organischen unverrückbar einverleibtes System von Längen und Kürzen darstellt, zu welchem das Gesetz der Verlängerung durch Position hinzutritt, dessen Ursprung noch heute aus der Aussprache von Sylben, die sich mit doppeltem Consonanten schließen, bei den romanischen Völkern leicht zu erkennen ist. Die zwei ersten Takt-Momente ziehen sich nun zu einer Länge zusammen, welcher natürlich der Ictus bleibt, den vorher das erste der drei und vier ursprünglich gleichen Momente hatte. Die nicht zusammengezogenen Einheiten sind nun Kürzen. Hiemit wird die rhythmische Form zugleich zur metrischen, d. h. das Taktverhältniß stellt sich zugleich als ein bestimmtes Verhältniß von Längen und Kürzen dar und der einzelne Takt-Abschnitt heißt nun Fuß. So sind die fallenden Metra, das trochäische und daktylische, entstanden; das letztere erzeugt durch Zusammenziehung auch des dritten und vierten Moments zu einer Länge den Spondäus. Es ist nun aber natürlich, daß der Rhythmus sich weiter eine Form aneignet, die wir in allen Gebieten der Bewegung, namentlich aber in Gang und Sprung als eine in der Natur der Sache begründete finden: es ist dieß ein den eigentlichen Absprung, das Abschnellen vom Boden unterstützender, vorbereitender Ansatz, Vorschlag, Ansprung: die Anakruse. Durch den Vorantritt eines solchen Moments oder zweier entsteht eine Verschiebung, Durchkreuzung der ursprünglichen Ordnungen und bildet sich das jambische Metrum, worin je die Kürze, die im Trochäus auf die Länge folgte, zum nächsten Abschnitte gezogen wird und so der

Länge vorangeht, und das anapäſtiſche, worin es ſich ebenſo mit den zwei Kürzen verhält, die im Daktylus auf die Länge folgen. In dieſem neuen Verhältniß hat ſich auch der Accent verſchoben, er fällt nicht mehr auf das erſte, ſondern auf das letzte Moment. Dieß ſind die einfachen Grundlagen, woraus ſich der ganze rhythmiſch-metriſche Reichthum der griechiſchen Poeſie entwickelt, und dieſe Entwicklung erfolgt weſentlich durch das ſchon in unſere allgemeine Erörterung (§. 855. Anm.) aufgenommene Geſetz der Erweiterung des einzelnen Takt-Abſchnitts zur rhythmiſchen Reihe, worin nun der verſtärkte Accent des erſten Abſchnitts ebenſoviele Abſchnitte beherrſcht, als der einfache im einzelnen Abſchnitt Momente. Es ſind einfache, verbundene, ſymmetriſch zuſammengeſtellte verſchiedene Reihen, woraus die in ihren verſchiedenen Graden kunſtreicher Bildung rhythmiſch-metriſchen Schemata entſtehen. Die griechiſche Poeſie hat ferner alle andern weſentlichen Momente, die wir in der allgemeinen Betrachtung aufgeſtellt haben, normal ausgebildet. Wir führen als ein einzelnes Moment noch die Pauſe an, wodurch die weitere Ausbildung des rhythmiſchen Syſtems mit dem Unterſchiede des katalektiſchen und akatalektiſchen Verſes bedingt iſt. — Die griechiſche Poeſie beſitzt nun in dieſem klar und feſt organiſirten Materiale zugleich die einfach beſtimmten Elemente des Stimmungs-Ausdrucks, wie ihn die Rhythmik zu übernehmen hat. Mit Vorbehalt der unendlichen Modificationen, welche die Versmaaße durch die Verbindung verſchiedener Füße und die ganze reiche Welt der Strophen erhalten, kann in Kürze hier ſo viel geſagt werden: der Stimmungscharakter der Haupt-Metra zeigt an ſich einen einfachen Gegenſatz, der aber von einem andern durchkreuzt wird: der eine ruht auf dem Unterſchiede des Geraden und Ungeraden, der andere auf dem Eintritt der Anakruſe. Das ungerade Taktverhältniß iſt an ſich das bewegtere, das aufgeregte, allein im Jambus bringt die Anakruſe etwas dem ungeraden Verhältniß Verwandtes herein: die Bewegung muß durch ein ſichtbares Anſtreben erſt in's Werk geſetzt werden, zeigt die Abſicht des Fortſchreitens, markirt ſich ausdrücklich, wogegen der Trochäus gleich mit dem erſten Schritte feſt und ohne die Unruhe des Anſatzes auftritt, daher er im Charakter des Laufes doch zugleich den der ruhigeren Stärke hat; da er aber im zweiten Momente nachläßt, ſo hat er nicht das draſtiſch Fortſtrebende, Dramatiſche des Jambus, ſondern einen Zug von der Weichheit, ſchmelzendem Nachlaſſen, melancholiſcher, lyriſcher Stimmung geſellt ſich ſeiner Kraft-Entwicklung. Das gerade Taktverhältniß hat an ſich den Charakter der ernſten Ruhe, die ihre Bewegungsmomente gleichmäßig abmißt. Allein die in zwei raſchen Schlägen vorhergehende Anakruſe erinnert an den Anſatz zum Höheſprung, gibt daher dem Anapäſte den Charakter des haſtig Aufſpringenden, des leidenſchaftlich bewegten Lyriſchen, wogegen der Daktylus auf der breiten Baſis des vorangeſchickten Haupt-

schritts sicher und fest vordringt und nach diesem entschiedenen Anfang dem Leichten und Beweglichen, doch in ruhiger Gleichmessung, sich zu entfalten gönnt: der Vers des würdigen, gehaltenen Fortschritts im Epos, der aber auch mit dem Spondäus wechseln kann, welcher mit seinen zwei ernsten Längen keine leichtere, hellere Empfindung zuläßt, sondern die Stimmung tief, dunkel und schwer im Grunde des substantiell Gebundenen, des Erhabenen zurückhält.

Dieses rhythmische System ist natürlich nur durch seine Anwendung auf den Sprachkörper mit seinen Längen und Kürzen zugleich ein metrisches. Aber, obwohl in dieser Anwendung entstanden, ist es doch ein System für sich, ein idealer Bau, von dem wie von keinem andern rhythmischen Style gilt, was in §. 855 gesagt ist: ein künstliches System wölbe sich über das Sprachmaterial her. Dieß findet seinen entschiedensten Ausdruck darin, daß, wie öfter bemerkt, hier dem Vers-Accente und dem Metrum der Wort-Accent rein geopfert wird: eine Vollkommenheit und ebensosehr eine große Unvollkommenheit, genau wie in der Sculptur die Vollkommenheit der reinen Nachbildung der Form mit der tiefen Unvollkommenheit Eines ist, daß die Accente der Farbe, des seelenvollen Schimmers im Auge, der ganzen Welt kleinerer, aber charaktervoller Bewegungen wegfallen. Hier ist denn die rhythmische Gestalt eine Schönheit für sich, erfreut und befriedigt auch bei geringerem Werthe des Sprach-Inhalts und setzt hiefür jenes unendlich feine Gehör voraus, das dem classischen Alterthum eigen war und selbst in Rom dem Redner wegen eines schlechten Tonfalls in seiner Prosa ein Zischen, wegen eines schönen einen Sturm des Beifalls bereitete. In dieser Selbständigkeit des rhythmisch Schönen hatte es auch seinen Grund, daß das Band mit dem eigentlich musikalischen Vortrage nicht aufgelöst war und daß sich hiezu bei den kunstreicheren Formen der gehobensten, feierlichsten Lyrik das zweite, der Tanz, gesellte. Es ist in dem Anhang über die Tanzkunst von der uns völlig verlorenen Form die Rede gewesen, welche die rhythmische Schönheit durch Massenbewegung räumlich objectivirte, als Figur projicirte, s. §. 833.

§. 860.

1. Dagegen ist der, in seiner reinen Ausbildung nur der germanischen Dichtung eigene, charakteristische Styl ursprünglich ein System von Accenten, das mit der Quantität nichts zu thun hat; der Vers-Accent fällt mit dem Wort-Accente zusammen und heißt Hebung, das Verhältniß der unbetonten Sylben, d. h. der Senkungen hat kein Gesetz. In dieser Rhythmik, worin also nicht gemessen, nur gewogen wird, herrscht hiemit der Begriff, der Aus-
2. druck. Im Verlaufe hat sich die deutsche Dichtkunst das Classische in der

Weiſe angeeignet, daß die Hebungen für Längen, die Senkungen für Kürzen gelten und beide gezählt werden. Indem ſich aber daneben die natürlichen Längen, verſchiedene Stufen der Betonung, die Verſchiebung des Accents durch Zuſammenſetzung von Wörtern geltend machen und überdieß der Sinn-Accent den Wort-Accent kreuzt, entſteht ein Gebilde, deſſen Körper von dem Geiſte, der ſich in ihm bewegt, gelöst und gebrochen iſt. Dieſe Brechung der plaſti- 2.
ſchen Schönheit fordert einen Erſatz; derſelbe iſt gegeben in dem maleriſchen und der eigentlichen Muſik näher verwandten Mittel des Reims.

1. Wir nennen dieſen Styl (deſſen Spuren ſich übrigens auch in dem Saturniſchen Verſe der älteſten römiſchen Poeſie und, wie zu §. 859 berührt iſt, im Hebräiſchen und Neuperſiſchen finden) vorerſt germaniſch, weil er dem Deutſchen und Skandinaviſchen gemein iſt, nachher in ſeiner veränderten Geſtalt deutſch, weil nur in unſerer Dichtung dieſe entſtanden und wahrhaft durchgeführt iſt. Von der romaniſchen (und engliſchen) Poeſie nachher in Kürze das Nöthige. — Jener urſprünglich germaniſche Styl bindet nun die Verſe allein durch die gleiche Anzahl von Accenten; dieſes rhythmiſche Geſetz ſteht aber ſchon urſprünglich in untrennbarem Zuſammenhang mit der Sprache, es vollſtreckt ſich alſo ſchlechthin nur im Einklange mit dem Wort-Accent und ſo heißen die Accente Hebungen. Hebungen ſind Sylben, die in der Sprache an ſich accentuirt ſind und der Rhythmik die geforderten Accente herſtellen. Nicht betonte Sylben d. h. Senkungen können zwiſchen die Hebungen in verſchiedener Anzahl treten oder ganz fehlen; das Geſetz gibt ſie frei und es wird dadurch jene nach dem Unterſchiede des Sprach-Inhalts belebte Mannigfaltigkeit möglich, von welcher zu §. 858 die Rede war. Es wird alſo nicht gemeſſen, ſondern gewogen, die Sprache hat daneben auch Längen und Kürzen, ſie kommen aber als ſolche ſchlechthin nicht in Betracht; die Hebung iſt in allen Sylben, die lang ſind, wohl zugleich Länge, aber dieſe Seite geht die Rhythmik nichts an, die Stufen, Modificationen, verſchiedenen Stellungen der Länge zu der accentuirten Sylbe können demnach die Schwierigkeiten noch nicht erzeugen, von welchen nachher die Rede ſein wird, weil Metrum im eigentlichen Sinne des Worts gar nicht beſteht; ob z. B. Jahrhundert als Amphibrachy's gebraucht werden darf, kann gar nicht gefragt werden. Dagegen bereiten die verſchiedenen Stufen der Betonung, da der ſtarke wie der ſchwache Ton ſich noch in Grade theilt, gewiſſe Schwierigkeiten, in die wir uns aber hier nicht einlaſſen können. Die Hebung gehört nun im Weſentlichen der Wurzelſylbe an, gewiſſe Bildungsſylben und ſtärkere Flexionsſylben treten daneben allerdings noch mit demſelben Anſpruch auf, doch iſt jenes das Entſcheidende und hiemit, da die Wurzel den Begriff enthält, die Herrſchaft des Sinns als des Tongebenden Prinzips, das Ueberwiegen des

Ausdrucks über die Form, also der charakteristische Styl ausgesprochen. Hier steht keine plastisch gemessene Normalgestalt vor uns, sondern eine unregelmäßigere Bildung, welche durch den bedeutungsvollen Blick, der auf innere Tiefen weist, für den Mangel der reinen Formschönheit entschädigt. Es hat sich aber aus den einfach fortlaufenden Verspaaren, welche nur dieses Gesetz band und als Vorläufer des Reims die Alliteration schmückte, ein reicher Strophenbau im Mittelalter entwickelt, worin sich ein künstlerischer Sinn offenbarte, der in seinem Gebiete nicht weniger fein war, als der classische. Dennoch genügte bei dem Mangel an Quantität auch diese Kunstbildung nicht: die Alliteration wurde (vermittelst der Uebergangsform der Assonanz) zum Reime, um sich in ihm den malerischen Ersatz zu suchen. Wir fassen jedoch den letzteren in dieser Bedeutung erst nachher näher in's Auge, da er der ursprünglichen und der modernen Form des charakteristischen Styls gemeinschaftlich ist.

2. Die moderne deutsche Dichtkunst hat nun auch in der äußeren Sprachgestaltung die Aufgabe des modernen Ideals erfüllt, den romantischen Gehalt mit der classischen Form, die subjectiv gestimmte Phantasie mit der objectiven zu vereinigen (vergl. §. 466 ff.): sie hat sich auf die im §. ausgesprochene Weise das quantitative Prinzip von der Poesie der Alten angeeignet. Dadurch ist nun aber eine vielfache Verschlingung und Durchkreuzung von rhythmisch-metrischen Bedingungen eingetreten. Die niedrigere Abstufung des Tons wird zum Theil als mittelzeitig behandelt, doch hat sie selbst wieder einen Unterschied von Graden, welche, an sich zweifelhaft, nur durch den Zusammenhang ihrer Stellung bestimmbar sind. Volle Länge gehört nur Wurzelsylben an, und diese haben auch den Accent, allein wie, wenn der Accent durch Zusammensetzung von Wörtern so verschoben wird, daß, was sonst Länge war und den ganzen Ton hatte, zwar Länge bleibt, aber nun schwächeren Ton hat (wie in: Hofjäger, Jahrhundert, Hinzieh'n die Sylben jäg, Jahr, zieh'n)? Entscheidet man hier trotz der Verschiebung des Accents leichter für den Gebrauch der geschwächten Sylben als Längen, so wird dagegen die Frage zweifelhafter, wo eine kurze, aber betonte Sylbe einen Theil ihres Tons verliert, wie z. B. in Weinberg, Feldschlacht die zweite. Man mag bestimmen, daß in diesen Fällen Doppelconsonant für Länge entscheidet, aber man wird finden, daß die freie Bewegung im Verse dadurch sehr belästigt wird. Das jedoch steht fest, daß nimmermehr der Vers-Accent auf eine Sylbe fallen darf, deren starker Ton durch Verbindung mit einem andern Worte geschwächt worden ist, was denn zur Folge hat, daß ein zweites, selbständiges Wort als das nicht accentuirte Moment des Fußes nachhinkt (wie der Hexameter-Schluß von Voß: „der Herrscher im Donnergewölk Zeus"). Erhellt nun aber doch genugsam, daß hier an die Stelle des organisch festen Gesetzes der antiken Rhythmik, die zugleich ge-

ordnete Metrik war, eine vielseitige Bedingtheit und Bestimmbarkeit getreten ist, so wird dieser Charakter vollendet durch das Gewicht des Sinn-Accents, der den Wort-Accent und ebenhiemit auch dessen Verwendung als Länge durchkreuzt. „Ich bin's" ist Jambus; „bin ich's?" ist auch Jambus, aber „bin ich's?" ist Trochäus (oder, wegen des Doppelconsonanten am Schluß, Spondäus). Dieß Moment ist es nun aber zugleich, was von Neuem die Frage über das Verhältniß der natürlichen Längen erschwert, die durch Verbindungen, Satzstellung doch den Hauptton verlieren. „War" ist lang und hat starken Ton, aber wenn es in der Frage: „War ich's?" als lang behandelt wird, so entsteht Unklarheit des Sinns, denn es ist nicht zu erkennen, ob nicht vielmehr gefragt wird: „war ich's?" — Es ist nicht unsere Aufgabe, hier die Schwierigkeiten zu verfolgen, zu entscheiden und Regeln aufzustellen, sondern nur, auszusprechen, welcher Geist und Charakter aus solcher Beschaffenheit der Verhältnisse hervorgeht. Der Körper dieser Formwelt erscheint nun gegenüber dem festen Fleische und den normalen Proportionen der classischen zunächst, da er sich davon angeeignet hat, was möglich ist, zwar regelmäßiger, als die ältere deutsche Form, welche die Senkungen nicht zählte, aber durch die Verwicklung des hinzugekommenen neuen Prinzips mit dem ursprünglichen auf der andern Seite nur desto gemischter, vermittelter, gebrochener, durcharbeiteter, mürber von allen Seiten; aber die Lichter des Geistes, die auf ihm hin und wiederspielen, frei ihre Stelle wechseln, ihren Druck jetzt auf diesen, jetzt auf jenen Punct werfen, auf ihm wie auf Tasten hin und her laufen, geben ihm für den Verlust der Jugendblüthe ein zweites, höheres, ein wiedergebornes Leben, das seine Falten verschönert. Es ist dieß noch derselbe Geist, der den Charakter der ursprünglichen, nicht quantitirenden, deutschen Rhythmik bestimmt hat: es ist der Inhalt, die Sache selbst, es gibt keine Rhythmik als Kunstsystem an und für sich, ohne die innere Bedeutung der Dinge; aber dieser Geist beherrscht jetzt eine reichere, gemischtere Welt.

Durch die Aneignung der Quantität ist es der deutschen Sprache möglich geworden, die antiken Versmaaße nachzuahmen. Aber sie hat dabei doch nicht nur mit den genannten Schwierigkeiten zu kämpfen, sondern der Mangel eines festen, organischen Wechsels von Längen und Kürzen, zu welchem wir noch erwähnen müssen, daß uns im Laufe der Zeit zu viele ursprüngliche Längen verloren gegangen sind, hängt auch mit der wachsenden Verstümmlung der Flexionen und Bildungen zusammen, die unsere Sprache erfahren hat, und diese entzieht dem Verse, der doch plastische Schönheit verlangt, seine natürliche Fülle. Unsere Poesie, Literatur, Sprache hat unendlich dadurch gewonnen, daß wir die antiken Maaße nachbilden können und oft nachbilden; aber es bleibt doch eine Maske, ein fremdes Kleid. Es verhält sich wie mit der Aufnahme der alten Götterwelt und ihrer direct

idealen Formen in der Plaſtik und namentlich in der Malerei: eine Verſetzung der Phantaſie in eine fremde Welt, die unter Anderem gut und ſchön iſt, aber nie das Bleibende, das Beſtimmende ſein kann. Die Nachahmung der alten Metra als einzig wahres Geſetz anſprechen, wie Klopſtock that, heißt im formalen Gebiet in den falſchen Claſſicismus zurückſtürzen, von dem er ſelber im materialen, in der innern Welt der Poeſie uns befreite. Wir ſollen durch das claſſiſche Ideal Sinn und Gefühl läutern, aber nur den Honig aus ihm ziehen, nicht ſeine Zellen nachahmen. Unſer Erſatz für den Verluſt an unmittelbarer Schönheit, den wir auf dieſem Wege nicht ſuchen können, liegt auf einer Seite, die ſchon vor der Aneignung des Claſſiſchen ihre Ausbildung fand und die wir nun genauer in's Auge faſſen müſſen.

Zuvor nur noch Weniges über die romaniſche und engliſche Rhythmik. Die romaniſchen Völker zeigen in dem ganz unorganiſchen Verhältniſſe, worein ſie das Sprach-Material zu der Versform ſetzen, daß mit der Verſtümmlung, Miſchung und Auflöſung des Lateiniſchen, woraus jenes hervorgegangen, auch die Innigkeit des rhythmiſchen Gefühls verloren gegangen iſt. Sie zählen nur die Sylben und ſpannen, unbekümmert um den Wort-Accent, großentheils ſelbſt um die Quantität, den Vers darüber. Wenn die antike Rhythmik ſich ebenfalls um den Wort-Accent nicht kümmerte, ſo war dieß etwas Anderes: ſie hatte dafür die ſtrenge Proſodie, worin das Wort ſeinen ganzen Naturgehalt organiſch geltend machte, und ihr Vers-Accent war ein reines, künſtliches Syſtem, nicht urſprünglich auf den Wort-Accent gebaut, während die romaniſchen Völker die letztere, germaniſche Form annehmen und doch ganz willkürlich anwenden. Am meiſten gilt dieſe Willkür von den Franzoſen, an deren Versbildung man recht auffallend erkennt, daß ihnen die lateiniſche Sprache zudem aufgeimpft iſt, daß ſie daher kein lebendiges Naturgefühl für den Körper des Wortes haben. Die Willkür der Anwendung des Vers-Accents (der nach dem modern germaniſchen Prinzip als Länge gilt, wie die Theſis, Senkung als Kürze,) wird hier noch unterſtützt durch das ſogenannte Sprechen ohne Accent, d. h. die Betonung der Endſylben neben der Wurzel (nicht ſchlechtweg Betonung der Endſylben wie Manche harthörig meinen). Der Armuth, welche die Abſtutzung der urſprünglichen lateiniſchen Endungen mit ſich gebracht, wird theilweiſe dadurch abgeholfen, daß die ſtummen e im Verſe geſprochen werden und gelten, allein nur um ſo fühlbarer wird der unorganiſche Zuſtand, wenn ſelbſt dieſe Sylben Accent und Länge tragen müſſen. Bei einem ſolchen Grade der Willkür würden die Versformen geradezu unkenntlich, wenn nicht das Geſetz eingeführt wäre, daß am Ende des Verſes Wort- und Vers-Accent immer zuſammenfallen müſſen. Es kann bei dieſen Verhältniſſen von einer Ausbildung reicher gegliederter Versfüße nicht die Rede ſein, weil

nur das Einfachſte erkennbar iſt; es gibt nur Jamben und Trochäen, Nachahmung der reicher gegliederten antiken Maaße iſt unmöglich. Die monoton wiederkehrende Zerhackung der rhythmiſchen Reihe im Alexandriner entſpricht dem Geiſte der witzigen antithetiſchen Zuſpitzung, welcher der Nation eigen iſt. — Das Italieniſche trägt ungleich mehr Fähigkeit einer organiſchen Rhythmik in ſich; es läßt im Weſentlichen der Stammſylbe die entſchiedene Betonung und hat nicht alle Flexionen, Endungen verſtümmelt. Die vielen Endungen mit zwei kurzen Sylben liefern neben dem herrſchenden jambiſchen Tonfalle reichen anapäſtiſchen und daktyliſchen Stoff, ſtören aber die Anwendung des Spondäus, welcher ohnedieß der Verluſt ſehr vieler lateiniſcher Längen große Schwierigkeit bereitet. Dieſe Sprache iſt aber durch die volle Klangſchönheit, welche ſie vor allen neueren auszeichnet, ſo entſchieden nach der reichſten Ausbildung der muſikaliſchen Seite in kunſtreich verſchlungenen Reimſyſtemen hingelenkt, daß auch ſie das rhythmiſch-metriſche Verhältniß in jenem Zuſtande der Willkür, obwohl dieſelbe nicht ſo tief greift, wie die franzöſiſche, belaſſen hat. Aehnlich verhält es ſich im Spaniſchen; unter den Versarten entſpricht ſeinem gravitätiſchen Geiſte vorzüglich der feierlich empfindungsreiche Trochäus, den ſie, in kurzen Reihen Gewicht an Gewicht hängend, ſich zu eigen gemacht hat. — Die engliſche Sprache trägt als original deutſche, mit romaniſchem Zuſatz nur mäßig gemiſchte, das Geſetz der Zuſammenſtimmung von Vers- und Wort-Accent durch urſprüngliche Natur und Neigung in ſich. Anders aber verhält es ſich mit der Fähigkeit, dieſes Geſetz ſo zu verwenden, daß es zugleich metriſche Geltung hat, d. h. Hebung und Senkung für Länge und Kürze gilt und ſo die antiken Versfüße nachgeahmt werden können. Das Engliſche iſt noch weit mehr, als das Deutſche, wo es rein blieb, der Neigung gefolgt, die Fülle der aus Abwandlung und Ableitung entſpringenden Endſylben abzuſtoßen, in ſtumme e zu verſenken; ſo iſt es überreich an einſylbigen Wörtern und ſeine mehrſylbigen entbehren mit den volleren Endungen der proſodiſchen Mannigfaltigkeit. Hiemit mußte das metriſche Gefühl ſich abſtumpfen, was ſich namentlich auch darin zeigt, daß die Willkür im Gebrauche der Mittelzeiten ungleich größer iſt, als im Deutſchen. Ferner hat das gehobene Sprechen, die Declamation im Engliſchen eine ſtoßweiſe Bewegung, wodurch der Charakter einer Accentſprache ſich noch verſtärkt und gegen geſetzmäßige Verwendung der Accentverhältniſſe als quantitirender ſich ungleich mehr verhärtet, als das Deutſche. Noch durchgreifender wird der Accent durch die Stellung des Worts bedingt, der Wort-Accent durch den Sinn-Accent gekreuzt und auch dadurch eine wirkliche Durchführung geordneter Längen und Kürzen geſtört. Nun iſt zwar das Metriſche ſo weit eingedrungen, daß die Senkungen als Kürzen neben den Hebungen als Längen durch Zahl geregelt ſind, aber die Versmaaße werden doch mehr

accent-, als quantitäts-mäßig gefühlt; es gibt Daktylen und Anapäste, aber sie können aus diesem Grunde nicht wohl zur Nachbildung der antiken Metren, denen sie angehören, gebraucht werden, sie sind beliebt im springenden Balladen-Versmaaß, aber zwischen Jamben oder Trochäen eingefaßt, und diese einfachen Formen sind die herrschenden. Die schon erwähnte Menge einsylbiger Wörter bereitet nun spezieller dadurch große Schwierigkeiten gegen consequente Uebertragung des Quantitativen, daß dieselben doch dem Gehalte nach großentheils bedeutend sind, daß dieser in umgekehrtem Verhältniß zu ihrem Körper steht, daß sie sich daher gegen die Einfügung in die antiken Verse, namentlich die längeren, sträuben: „ein mit ihnen gefüllter längerer Vers müßte überfüllt erscheinen" (Grundriß der Metrik antiker und moderner Spr. v. Krüger S. 96).

3. Den Reim haben wir mehrfach einen Ersatz für den Verlust der strengen Gesetzmäßigkeit des metrisch Rhythmischen genannt. Er tritt am Schlusse des Verses ein, und dieß eben ist recht ein Ausdruck davon, daß hier im Verskörper selbst noch etwas fehlt, vermißt, gesucht wird, das denn als Extremität, als Einfassung seinen Gliedern erst den fehlenden organischen Halt gibt. Er kann auch die rhythmischen Reihen durchschneiden und so in mehrere Zeilen zerfällen; dadurch ist er eine Quelle der reichsten Mannigfaltigkeit in Strophen geworden. Durch den Reim tritt nun eine Wiederkehr neuer Art in die poetische Formbildung ein. Vergleicht man dieselbe mit den anderen Künsten, so erinnert sie in der Architektur an den gothischen Styl: dieser hebt das geometrische Spiel der Stellungen, Umstellungen, des symmetrischen Gegenüber krystallinisch gebundener, aber ohne strengen Zusammenhang mit dem Structiven in buntem Ornamente schwelgender Formen, während der classische seine keusch gesparten Ausschmückungen mit streng organischem Gefühl aus den fungirenden Kräften entwickelt; der Unterschied zwischen normal rhythmischer Schönheit und zwischen Reimschmuck bei zerworfenen Verhältnissen der letzteren entspricht auf's Einleuchtendste diesem architektonischen. Noch näher liegt die Vergleichung mit der Malerei: es ist tief in der Natur der Sache begründet, daß man bei Farben an Klänge und bei diesen an jene denkt; die lebendig warme, den Charakter individualisirende Farbe bringt ganz ebenso das Element einer neuen Qualification zu der festen Form, die sich in der Sculptur isolirt, wie der Reim zu dem bloßen Proportionsleben in Takt und Quantität. Am nächsten aber liegt der Blick in das eng benachbarte musikalische Gebiet: der Klang des Worts, wie er im Reime technisch verwendet wird, daher als solcher ausdrücklich in's Gehör fällt, ist tief verwandt mit der Klangfarbe der verschiedenen Instrumente. Gleichzeitig ertönend bringen diese die Harmonie hervor; der successive Eindruck der Reime tönt noch ungleich bestimmter, als die wiederkehrenden Zeilen in reimlosen Strophen, wie eine gleichzeitige

Wirkung im Gefühle nach und so bringt er entschieden ein der musikalischen Harmonie Verwandtes in die dichterische Form. In ihr vereinigt sich verschiedene Melodie in Einem Gange: der Reim hat aber auch dieß in der Kreuzung, Verschränkung verschiedener sich entsprechender Folgen, in der Anreihung solcher Folgen zur Strophe, in der Wiederkehr gleicher Strophen mit verschiedenen Reimen. Die Harmonie in der Musik haben wir (vergl. §. 757) als Ausdruck vervielfachter Resonanz Einer Empfindung in demselben Gemüthe oder in dem Gemüthe Mehrerer gefaßt: dasselbe vertiefte, erweiterte Gefühlsleben drückt das Echo des Reimes aus, ein liebendes Herüber und Hinüber, Neigen und Beugen, das bezeugt, daß die Welt der Gegenstände mit anderer Innigkeit und Vielseitigkeit, als durch das blos gewogene und gemessene Wort, in's Herz zurückgeschlungen und hier verarbeitet wird. Nun aber ist zunächst wohl zu beachten, daß an sich die Reimwörter einander nichts angehen. Wenige Wörter sind so sinnverwandt wie Mark und Stark, Leben und Streben. Indem der Reim uns dennoch zwingt, das Fremde, Entlegene wie ein lebendig Einiges zusammenzufassen, gleicht er dem Witze (vergl. §. 193); sein tertium comparationis ist die Gleichheit des Klangs und diese freilich noch ein ungleich schwächeres, äußerlicheres Band, als die Aehnlichkeit der Eigenschaften zwischen den Dingen, die der Witz zu seinem Spiele verwendet, ausgenommen das Wortspiel und speziell das Klang-Wortspiel, das wegen seiner nahen Verwandtschaft oft genug in Reim-Reihen übergeht. Wenn aber der Reim nach dieser Seite willkürlicher, äußerlicher scheint, als der, doch so kalte, Witz, so vergesse man nicht, was zwischen und in den Reimwörtern liegt: wirklicher, empfundener Inhalt. Der Witz springt momentan, unvermittelt von Entlegenem zu Entlegenem, das er scheinbar identisch setzt; die reimende Poesie vermittelt Reihen tief gefühlter Vorstellungen und wenn der Gleichklang des Reims sie an ihren Enden zusammenfaßt, als wären sie eben durch ihn wirklich verwandt, wie sie es durch ihn allein vielmehr noch nicht sind, so wird nun der wirkliche Zusammenhang des Inhalts, den die Reime binden, unwillkürlich und unbewußt vom Gefühl auf den Gleichklang so übergetragen, als ergänze er, was diesem an wahrer, innerer Bindung der Vorstellungen an sich mangelt. Dieß ist der tiefe, der seelenvolle Reiz in der Willkür des Reimspieles: man fühlt immer wieder, daß der Gleichklang nicht wahre Einheit des Inhalts ist, und läßt sich immer wieder täuschen, indem man ihm wirklichen inneren Zusammenhang zusetzt und zurechnet. Allerdings sollen eben darum nicht bedeutungslose Wörter zu Reimen verwendet werden, außer in komischer Absicht, wo dann das Reimspiel zum wirklichen Witzspiele wird. Hierüber namentlich vergl. Poggel Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge u. s. w., ein Werk voll tiefen und feinen Sinns für das Geheimniß dieser Form der poetischen Technik. —

Fragt man endlich, ob der Reim auch der Melodie an ſich verwandt ſei, ſo iſt dieß natürlich inſofern zu verneinen, als auch er mit den Unterſchieden der Tiefe und Höhe, deren charakteriſtiſche Folge ja das Weſen der Melodie bildet, nichts zu ſchaffen hat. Allein im Gange der Melodie entwickeln ſich immer entſprechende Folgen, Verhältniſſe wie Frage und Antwort tauchen auf, ein Steigen und Sinken zieht ſich hindurch; indem nun der Reim ein Syſtem von lauter ſolchen Correſpondenzen iſt, ſo gemahnt er entfernt auch an den Wechſel von Höhe und Tiefe, in welchem die Muſik als Melodie dieſelben entwickelt.

§. 861.

Die Geſetze der Compoſition können in der Lehre von der Poeſie nur zugleich mit den Zweigen unterſucht werden; die Darſtellung der letzteren muß ferner auch die Hauptmomente der Geſchichte dieſer Kunſt in ſich ſchließen.

Es iſt klar, daß die Compoſitionsweiſe zu verſchieden iſt in Epos, Lyrik und Drama, um von der Erörterung dieſer Hauptformen, in die unſere Kunſt ſich verzweigt, getrennt und für ſich behandelt zu werden. Sogleich die Frage, wie ſich die Compoſition im Rhythmiſchen äußere, die hier unmittelbar im Zuſammenhange zu liegen ſcheint, führt darauf: denn ganz ungleich iſt in den Zweigen der Poeſie der Umfang, in welchem der innere Rhythmus des poetiſchen Kunſtwerks ſich beſtimmend nach dieſer Seite hin ausſpricht; insbeſondere leuchtet von ſelbſt ein, daß es die Lyrik ſein wird, in welcher die Compoſition mit beſonderer Entſchiedenheit als rhythmiſcher Bau an den Tag treten muß; da wären wir alſo unmittelbar zu der letzteren geführt und dieß verbietet doch ein höheres Geſetz der Eintheilung. — Die Lehre von den Zweigen verſchluckt aber nach der andern Seite auch einen ganzen Abſchnitt, der bisher überall als dritter in unſerer Anordnung aufgetreten iſt. Die Kreuzung der logiſchen Eintheilung mit dem Geſchichtlichen, wovon in §. 541 die Rede geweſen, iſt nämlich in keiner Kunſt ſo ſtark und bedeutungsvoll, wie in der Poeſie, und fordert hier wirklich, daß die hiſtoriſche Entwicklung in die Lehre von den Zweigen ſich auflöſe. Schon in §. 846, Anm. 1. mußte ausgeſprochen werden, daß jene ſich nicht, wie bisher, vom Syſtematiſchen trennen laſſe. Den eigentlichen Beweis hiefür wird die Ausführung ſelbſt liefern.

b.

Die Zweige der Dichtkunst.

§. 862.

Als die geistigste unter den Künsten erweist sich die Poesie auch dadurch, daß in ihr erst mit voller Bestimmtheit der Auffassungs-Unterschied der Phantasie (§. 404), also das Verhältniß des Künstlers zum Gegenstande den Eintheilungsgrund für die Hauptformen bildet. Hiedurch wird die Stoff-Beziehung der Phantasie (§. 403) auf die Seite gedrängt, der Gegenstand ist in jeder Hauptform die Welt und vor Allem der Mensch; der Dichter betrachtet ihn nur jedesmal von einer andern Seite, wobei allerdings der Ausschnitt des Stoffgebiets sich verändert, und in einer andern Beziehung der Zeit.

Auffassungs-Unterschiede nennen wir jene Arten der Phantasie, worauf die Theilung der Kunst in die Künste beruht: die bildende, die empfindende, die dichtende Phantasie. Die letzte wiederholt die andern in sich: sie stellt sich auf den Boden der ersten und erzeugt so die epische, auf den Boden der zweiten und erzeugt die lyrische, ganz und voll auf den eigenen Boden und erzeugt die dramatische Form. Wir haben dieß vermöge eines unvermeidlichen Vorgriffs schon öfters ausgesprochen, denn in den andern Künsten tauchen diese Unterschiede bereits auf, aber noch ohne entschiedene Kraft. In der bildenden Kunst war, ihrem körperlichen Charakter gemäß, immer noch die Stoffbeziehung bestimmend für die Eintheilung, der Unterschied des Epischen, Lyrischen, Dramatischen trat daneben zu Tage am fühlbarsten in der Malerei (vergl. §. 697. 698. 699. 700, 2. 702. 705, 2. 709, 1. 710. 711. 712), aber daß er sich auch hier noch nicht entscheidend in den Vordergrund stellt, machte sich schon in der Schwierigkeit der Bezeichnung bemerkbar: wir waren genöthigt, wenn wir nicht jedesmal den beschwerlichen Ausdruck: Stellung der bildenden Phantasie auf den Boden der empfindenden u. s. w. gebrauchen wollten, die Benennungen aus der Poesie vorauszunehmen. In der Musik machte sich dieses Unterscheidungsprinzip natürlich selbständiger, energischer geltend, doch immer noch halbverhüllt; denn von wesentlichen Unterschieden der Auffassung kann nur die Rede sein, wo das Subject einem Objecte klar gegenübersteht; die Musik ist subjectiv, der Stoff nicht mehr entscheidend, aber sie ist zu subjectiv, um nicht ebenfalls in dieser Beziehung von der Poesie Licht zu erwarten. Nun aber steht klar vor uns, was sich bis dahin nur undeutlich an die Oberfläche drängte: wir haben eine Eintheilung, wie

sie so scharf und entschieden in keiner andern Kunst auftritt. Sie ist daher auch längst stehend und die Aesthetik hat hier nicht mehr das schwierige Geschäft der Entwirrung von Unterscheidungen, die im gewöhnlichen Bewußtsein dunkel nebeneinander herlaufen. Die Stoffbeziehung der Phantasie tritt nun also nothwendig zurück. Von einer besondern Richtung auf das Landschaftliche, Thierische kann ohnedieß nicht die Rede sein: wir haben gesehen, daß es mit dem Satze, der Inhalt des Schönen sei im höchsten Sinne die Persönlichkeit, in der Poesie voller Ernst wird (§. 842). Der Mensch ist die wahre Aufgabe aller Kunst, und er ist es in der Poesie ausdrücklich; er wird in jeder ihrer Hauptformen nur von einem andern Standpunct aufgefaßt und so verändert sich freilich, da die veränderte Auffassungsseite eine veränderte Beziehung zum Stoffgebiete mit sich bringt, jedesmal auch der Ausschnitt aus dem letzteren, wie denn z. B. das Epos landschaftliches und thierisches Leben in ganz anderem Umfang aufnimmt, als das Drama. Es wird sich zeigen, daß dieser Unterschied der Umfassung des Stoffes namentlich davon abhängt, ob die reinmenschliche oder die geschichtliche Richtung herrscht, und diese Arten der Richtung der Phantasie haben wir zwar in §. 403 zu denjenigen gestellt, welche sich auf den Stoff beziehen, sie fallen aber, wo die Auffassung als solche entscheidend herrscht, natürlich an diese herüber. Dieß wird sich im Verlaufe näher erklären. Uebrigens mag die Dichtkunst den Weltstoff in kleinem oder großem Umfang aufnehmen, bezogen ist der Mensch immer auf die Natur und Alles rings um ihn, daher ist der Inhalt der Poesie immer die ganze Welt; sie sieht vom Menschen aus die Welt. — Der veränderte Standpunct der Beleuchtung bringt nun aber allerdings zugleich jedesmal eine andere Erstreckungsseite der Zeit mit sich: wir werden sehen, daß das Epos den Gegenstand unter dem Standpuncte der Vergangenheit betrachtet, in der lyrischen Dichtung Alles zur Gegenwart im Gefühle wird, im Drama die Gegenwart, indem sie sich als Handlung entwickelt, sich gegen die Zukunft spannt. Es hat dieß zwar seine logischen Schwierigkeiten und darf nimmermehr zum Eintheilungsgrund erhoben werden wie von Just. Fr. Richter (Vorsch. d. Aesth. §. 75), aber es steht im tiefsten Zusammenhange mit der Weise, wie das Ich des Dichters mit seinem Gegenstande sich durchdringt, und dieses Moment ist jetzt vor Allem bestimmter hervorzuheben.

§. 863.

1. Der Unterschied der Arten der Phantasie, der sich auf die Weise der Auffassung gründet, hat seinen tieferen Grund in dem Gesetze der Diremtion des Objectiven und Subjectiven und ihrer Zusammenfassung im Subjectiv-Objectiven (vergl. §. 537) und dieses tritt jetzt in seiner ganzen Bestimmtheit

hervor als ein Unterſchied des Durchdringungsproceſſes zwiſchen dem Ich des Dichters und ſeinem Gegenſtande. So wiederholt ſich in der Dichtkunſt nicht nur das Syſtem der Künſte, als deren Totalität ſie ſich nun beſtimmter (vergl. §. 838) erweist, ſondern zugleich das ganze Syſtem der Aeſthetik. Mit dieſem innerſten Eintheilungsprinzip iſt zugleich ein Unterſchied im Grade des Umfangs und in der Art der Technik gegeben, aber die Geiſtigkeit der ganzen Kunſt und ihres Mediums iſt Urſache, daß die verſchiedenen Hauptformen ſich nicht als Künſte ausſcheiden, ſondern nur als Zweige einer Kunſt auftreten (vergl. §. 538).

1. Wie die Dichtkunſt den Charakter der bildenden und den der Muſik in ſich vereinigt, iſt aufgezeigt worden. Es wiederholt ſich hiedurch das Syſtem der Aeſthetik in ihr, indem in der bildenden Kunſt auf veränderter Stufe die Objectivität des Naturſchönen, in der Muſik die Subjectivität der Phantaſie wiederkehrt, und iſt ſo in ihrer concreten Totalität dieſer Grundgegenſatz ſchließlich zuſammengefaßt. Allein nicht genug: der Kreis kehrt in der Poeſie noch einmal in ſich zurück, denn in ihren Zweigen wiederholt ſich die Stellung, die in den verſchiedenen Künſten der Künſtler zum Object einnimmt, und zwar in einem Proceſſe von ſolcher Entſchiedenheit und Klarheit, daß die Wiederholung zugleich eine Vertiefung, eine vollere Verwirklichung iſt und rückwärts das Entſprechende, was den Künſten im Großen zu Grunde liegt, in helleres Licht ſtellt. Auseinandergeſetzt kann dieſer Proceß in ſeinen Unterſchieden noch nicht werden, ohne daß zu ſtark vorgegriffen wird, doch ſagen wir in Kürze ſo viel: es wird ſich zeigen, wie dem epiſchen Dichter die Welt eine gegebene, feſte, objective Macht iſt und bleibt, obwohl ſein Ich neben dem Inhalt ſichtbar hervortritt und der Stimmung nach ruhig betrachtend über den Dingen ſchwebt, wie der lyriſche die Welt ganz in ſubjectives Empfindungsleben umſetzt, wie der dramatiſche ſie als eine nun ſubjectiv ganz durchdrungene oder in das Subject ganz eingegangene in der Form der Handlung wieder entläßt und entfaltet, ſo daß man ſein Ich gar nicht wahrnimmt, weil es ganz darin, daß er ganz abweſend, weil ganz gegenwärtig iſt. In dieſen Wendungen des Verhältniſſes ſcheidet ſich denn zu beſtimmten Hauptformen das, worin der Dichter dem bildenden Künſtler, worin er dem Muſiker verwandt und worin er ganz er ſelbſt iſt, und mit dieſer Wiederkehr der Künſte wiederholen ſich in der Poeſie abermals die entſprechenden Haupttheile des ganzen Syſtems: die Objectivität des Naturſchönen, die Subjectivität der Phantaſie und die erfüllte Einheit beider in der Kunſt. Ohne Zwang läßt ſich hinzuſetzen: die Poeſie kehre, indem ſie ſo das Ganze des wirklichen Schönen in ſich vertieft wiederholt, als die idealſte Kunſt in den erſten Theil des Syſtems, die reine, allgemeine Idee des Schönen, zurück. —

Hier ist nur noch das Nöthige zur Rechtfertigung der Stelle zu sagen, die dem Lyrischen gegeben ist. Es scheint der Zeit und dem Begriffe nach, oder, wenn man will: der Zeit nach, weil dem Begriffe nach vielmehr das Erste zu sein, denn die Poesie ist die enge Nachbarinn der Musik, kommt aus ihr und schickt sich an, aus der Innerlichkeit der Empfindung die Welt der Objecte wieder zu erschließen und auszubreiten, ihr Wesen ist die Entfaltung der innerlich verarbeiteten Welt; daher waren lyrische Ergießungen der unmittelbaren Empfindung nothwendig überall die ersten Aeußerungen der dichterischen Phantasie. Ein Interesse der bloßen logischen Consequenz, die Kategorie der Objectivität um jeden Preis voranzustellen, wäre nur eine Verirrung der Abstraction und das System könnte ganz ebensogut hier dem Subjectiven die erste Stelle anweisen, dann das Objective aus ihm hervortreten lassen, endlich beide vereinigen, als in der Gruppe der bildenden Künste umgekehrt die subjectivste unter ihnen, die Malerei, als dritte, nicht als zweite gesetzt worden ist. Allein genauer betrachtet verhält sich die Sache anders: die ältesten Lieder waren überall objectiven Inhalts, priesen Thaten der Götter und Menschen; freilich in lyrischem Tone, und man kann insofern sagen, es liege hier eine noch unentwickelte Einheit des Lyrischen und Epischen vor, allein es war keine Einheit, die ein Gleichgewicht enthielt, vielmehr das objective, epische Element herrschte und gestaltete sich zuerst weiter zu bestimmten Formen, zu Heldenliedern, die dann zu Epen zusammenwuchsen, während das subjective, lyrische noch lange Zeit viel zu unentwickelt blieb, um als entschiedene Form in das Licht der Geschichte der Poesie herauszutreten, vielmehr die späte Reife der Bildung abwarten mußte, die dem erfahrungsvolleren, durcharbeiteten Gemüthe des Menschen erst die tiefere und reichere Resonanz gibt, ihm die Menge von Saiten aufzieht, welche erklingen muß, wenn von einer lyrischen Dichtung als stehendem Zweige soll die Rede sein können. Historisch und psychologisch hat den Beweis für den Vorgang des Epischen Wackernagel geführt (Schweiz. Mus. f. histor. Wissensch. „Die epische Poesie" B. 1 u. 2). Wir haben den innern Grund mit der letzten Bemerkung bereits angedeutet: der ideale Weltgehalt erscheint dem Individuum, das noch nicht durch die Arbeit der Bildung in sich zurückgetreten ist, als objectives Sein, Macht, Geschichte. Kindliche Bewunderung all' des Vielen und Herrlichen, was es gibt, ist der erste Standpunct. Dennoch behält jener Begriff einer ursprünglichen, unentwickelten Einheit des Lyrischen und Epischen in den ältesten erzählenden Liedern seine relative Richtigkeit; jenes war im Keime vorhanden, mußte dann diesem den Vortritt lassen, nahm aber, als es selbst an die Reihe der Entwicklung kam, die Form wieder auf, in der es einst neben dem Epischen geschlummert hatte, und gab ihr wirklich lyrische Gestalt; dieß wird an seinem Orte näher erklärt werden.

2. In §. 540 ist „Moment und Grad des Umfangs" als weiterer Theilungsgrund für die Zweige der Künste aufgeführt. Der „Moment" fällt in der Poesie weg, da sie überhaupt in der Zeitform sich bewegt, daher immer eine Reihe von Momenten vorüberführt und also kein Unterschied entstehen kann, der darauf begründet wäre, daß der Gegenstand in einem so oder anders beschaffenen Moment aufgefaßt würde; der Unterschied im Grade des Umfangs aber macht sich nachdrücklich geltend: Epos und Drama geben ein Weltbild, jenes extensiver, dieses intensiver, das lyrische Gedicht dagegen ist ein kleines Ganzes, das wohl auch die Welt unter einer bestimmten Beleuchtung im Gemüthe spiegelt, welches ja an sich ein Mikromus ist, allein die Kleinheit des Umfangs ist nicht gleichgültig, im einzelnen Reflexe ist nur sehr mittelbar das Ganze der Welt und des Gemüths der Persönlichkeit enthalten. — Mit der Auffassung wird auch die Technik eine andere. Unter dieser verstehen wir jetzt die äußere Form, die Rhythmik; denn nicht wird, wie im Fortgang vom einen Gebiete der bildenden Kunst zum andern, oder, was dem Verhältniß eigentlich entspricht, wie im Uebergange von dieser zur Musik und von der Musik zur Poesie das ganze Material gewechselt, da ja alles eigentliche Material abgeworfen ist und mit einem geistigen Medium in Geist gearbeitet wird. Dieß muß ausdrücklich noch gesagt werden, um daran die Wiederaufnahme des Satzes in §. 538 zu knüpfen, der nunmehr seine völlige Begründung gefunden hat: die Hauptformen der Poesie sind als die Wiederholung der großen Kunstgebiete und der Haupttheile des Systems so bedeutend, daß sie eigentlich nicht dem entsprechen, was wir in den andern Künsten Zweige nennen, aber die Geistigkeit des Elements läßt nicht die Isolirung und Verselbständigung dieser Formen zu, welche in den andern Gebieten Künste begründet, und so erscheinen dieselben dennoch als Zweige einer Kunst.

§. 864.

In der weiteren Eintheilung der Zweige tritt theils der Unterschied der Style, und zwar in diesem Zusammenhang mit dem des Mythischen und nicht Mythischen, als entscheidendes Moment auf, theils macht sich ein Unterschied des Objectiven und Subjectiven in neuer, eigenthümlicher Bedeutung geltend, theils greift mit einer Bestimmtheit wie in keinem andern Gebiete der Unterschied der Grundgegensätze des Schönen (§. 402) durch. Daneben machen sich in verschiedenen Verhältnissen die andern Eintheilungsgründe (§. 540) geltend.

Der §. deutet an, welche Momente der Reihe nach innerhalb der Zweige der Poesie als Eintheilungsgründe für ihre einzelnen Formen an die Spitze treten. Wir belassen es zunächst bei dieser Andeutung und bemerken nur über das an zweiter Stelle genannte Moment so viel im Voraus: es

handelt ſich hier vom Lyriſchen und es wird ſich zeigen, daß in dieſem Gebiet an die Stelle deſſen, was wir Auffaſſungs-Unterſchied der Phantaſie (bildend, empfindend, dichtend) nennen, ein anderer Unterſchied treten muß, der mit ihm verwandt, aber nicht identiſch iſt: es wird ſich hier von verſchiedenen Graden handeln, in welchen der Stoff in das Gefühl eingeht, ſich in inneres Gemüthsleben verwandelt oder von demſelben ſich wieder ablöst. Dieß wird ſich ſeines Orts näher erklären und ebendamit der abweichende Sinn, worin hier die Kategorie des Objectiven und Subjectiven auftritt. Auch die entſcheidende Bedeutung, welche nun das dritte unter den angeführten Momenten, der Gegenſatz des Ernſten und Komiſchen, gewinnt, verfolgen wir jetzt noch nicht weiter, ſondern bemerken, was die im §. zunächſt genannten Eintheilungsmomente betrifft, nur noch im Allgemeinen, daß, wo eines derſelben an die Spitze tritt, die andern dadurch nicht ihre Geltung verlieren, ſondern für weitere Unter-Eintheilungen auf verſchiedene Weiſe beſtimmend werden, ſo namentlich auch jener Auffaſſungs-Unterſchied, der nur im lyriſchen Gebiete ſich in einen andern verwandelt. — Dazu kommen nun die Eintheilungsgründe, die außerdem in §. 540 allgemein aufgeſtellt worden ſind: es iſt die Stoffbeziehung der Phantaſie (nach §. 403), welche untergeordnete Geltung gewinnt: man denke nur an die heroiſch-mythiſche Welt des Epos, die reale des Romans und wieder an den hiſtoriſchen, den ſocialen Roman u. ſ. w., an das politiſche und an das bürgerliche Drama, wobei denn auch der Unterſchied des Styls im höchſten Grade wichtig wird; ferner tritt der Unterſchied im Grade des Umfangs noch einmal auf (Roman und Novelle, Drama und Farce) und es wird ſich zeigen, ob in der engeren Eintheilung auch der des erfaßten Moments entſcheidend eingreift; endlich macht ſich der Unterſchied der Technik, worunter wir jetzt neben der Sprachform auch die Compoſitionsweiſe verſtehen, innerhalb der einzelnen Zweige geltend. Auch hierüber enthalten wir uns noch aller Erläuterung, um nicht zu ſehr vorzugreifen.

α. Die epiſche Dichtung.

1. Ihr Weſen.

§. 865.

Im Charakter der Objectivität, der vollen und ſcharfen Abſonderung vom Subjecte, wie ſie dem Werke der bildenden Kunſt eigen iſt, kann der Dichter ſeinen Gegenſtand nur dadurch hinſtellen und halten, daß er ihn als eine vergangene Begebenheit erzählt. Als Erzähler bleibt er aber neben dem Inhalt in naiver Syntheſe gegenwärtig und in ſeiner Thätigkeit ſichtbar; nur dem Geiſte der Behandlung nach tritt er hinter ihn zurück und weiß oder behauptet ſein Product nicht als ſolches, ſondern als ſelbſtändiges Leben des Gegenſtands.

Es iſt zuerſt der Unterſchied des epiſchen Dichters vom bildenden Künſtler in der Aehnlichkeit genauer in's Licht zu ſetzen. Dieſer nimmt einen Stoff in ſeine Phantaſie auf, greift dann zu körperlichem Materiale, formt, meiſelt, malt daran und damit, bis ſein Phantaſiebild in voller, ſcharf abgeſchnittener, räumlicher Gegenüberſtellung vor den Zuſchauer tritt. Jetzt iſt der Künſtler verſchwunden, er hat ſein Werk ſtehen laſſen, wir finden es im Raume vor wie ein ſchönes Natur-Object. Der Dichter aber bleibt bei ſeinem Werke; er iſt thatſächlich auch weggegangen, nachdem er es vollendet hat, aber während wir es genießen, mag es ein Anderer vortragen oder mögen wir es leſen, iſt er dabei und darin, denn ſtatt des Materials hat er ja nur das Wort, er ſpricht es, er ſpricht mit uns, bis wir zu Ende ſind. Und dieß wird eben gerade ausdrücklich fühlbar, wo er uns Vergangenes vorträgt: da leuchtet recht ein, wie wir im lebendigen Worte den Dichter zugleich gegenwärtig haben, während der ihm ſo verwandte bildende Künſtler ſchweigend ſein Werk im uneigentlichen Sinne erzählen läßt. Daher heißt dieſe Gattung Epos: Wort. Wir nennen das Verhältniß zwiſchen dem Dichter und dem Inhalt im Epos das einer naiven Syntheſe, weil bei dieſem einfachen Vortreten des erzählenden Dichters noch gar nicht gefragt wird, inwieweit er denn der Umbildner, Schöpfer des Inhalts ſei; genug, ſein Subject iſt da. Soll ſein Werk in emphatiſchem Sinn objectiv heißen wie das des bildenden Künſtlers, ſo muß dieſe Eigenſchaft anderswo liegen, als in dem eigentlichen Verfahren. Zunächſt iſt es die Vergangenheit des Stoffs als einer Begebenheit, was die Objectivität mit ſich bringt. Das Vergangene iſt fertig, abgeſondert vom Subjecte, tritt in beſchloſſenem Gegenſchlag ihm gegenüber. Hiemit ſteht aber im innigſten Zuſammen-

hange der Geiſt des Verfahrens, der von der allgemeinen Kunſtform des Verfahrens wohl zu unterſcheiden iſt. Gerade weil er ein vergangener iſt, kann der Stoff ſo behandelt werden, als habe er ſich ſelbſt gemacht und der Dichter thue nichts dazu, ſondern ſtehe blos mit dem Stabe daneben und zeige die Bilder wie Sculpturwerke oder Gemälde, wo wir von Theil zu Theil, von Bild zu Bild fortrücken; darin alſo liegt die tiefe Verwandtſchaft mit dem bildenden Künſtler. Man hat dieß nicht immer unterſchieden, wie man es ſollte; Hegel z. B. ſagt einfach, der epiſche Dichter verſchwinde in ſeinem Gegenſtande, nur das Product, nicht aber er erſcheine (Aeſth. Th. 3, S. 337), Göthe: der Rhapſode ſollte als ein höheres Weſen in ſeinem Gedichte nicht ſelbſt erſcheinen u. ſ. w. (Briefwechſel zwiſchen Göthe und Schiller B. 3, S. 378). Schon der antike Anruf an die Muſe ſpricht aber aus, daß der begeiſterte Dichter gegenwärtig iſt, er kann auch ſonſt mit lyriſchen Wendungen, mit Betrachtungen hervortreten, ohne daß darunter die Objectivität im Geiſte des Verfahrens litte. Der §. ſagt: der Dichter „weiß oder behauptet ſein Product nicht als ſolches," um dem Unterſchiede des ächten, urſprünglichen Epos und der ſpäteren Formen, die näher am Romane liegen, namentlich aber des Romans ſelbſt ſeinen Spielraum zu laſſen, denn wir ſind noch im Allgemeinen. Der Dichter kann nämlich noch immer vom epiſchen Geiſte der Gegenſtändlichkeit durchdrungen ſein, obwohl er mit ſeiner Zeit ſchon weit entfernt iſt vom naiven Glauben an die geſchichtliche Wahrheit ſeines Stoffs, von jenem Verhältniſſe, worin er nur „Mund der Sage" iſt und worin auch ein ſchöpferiſches Umbilden des Gegenſtands von keinem vollen Bewußtſein der eigenen freien Thätigkeit begleitet iſt; da wird er aber mit einer gemeſſenen, milden Ironie dieſes Bewußtſein verbergen und ſich durchaus benehmen, als gebiete ihm der Stoff, und dieß wird inſofern keine Unwahrheit ſein, als der Auffaſſung nach allerdings die Nothwendigkeit des Weltlaufs ihm imponirt: das äſthetiſche Spiel beſteht nur darin, daß er vermöge einer Vertauſchung der Subjecte vorgibt, als gelte der Reſpect, den er der inneren Wahrheit zollt, der äußeren, thatſächlichen. Allerdings gedeiht aber jener Geiſt der Gegenſtändlichkeit beſſer, wo es dieſer Uebertragung nicht bedarf, ſondern der Dichter mit ungetheilter Naivetät in der Sache iſt.

§. 866.

Hiedurch iſt die ganze Weltauffaſſung des Dichters bedingt. Er hat allerdings in einer Handlung das Leben des Willens und ſeine Conflicte darzuſtellen, aber als vergangen iſt dieſelbe der Nothwendigkeit anheimgefallen und ſtellt ſich mit allen übrigen Bedingungen des Geſchehens unter den Standpunct des Seins, der Subſtantialität. Die Hauptperſon, der Held,

erſcheint daher trotz der Selbſtändigkeit der That, die jedoch überhaupt nicht von ſchneidend radicalem Charakter ſein darf, als getragen vom allgemeinen Strome des Weltlebens, auf den er als voller Menſch vielſeitig bezogen iſt, und der innere Proceß des Willens, wie gründlich er auch aufgedeckt werden mag, wird ebenſoſehr als ein äußeres Beſtimmtſein, die That als ſinnliche Bewegung der Außenwelt in der Breite ihrer Erſcheinung dargeſtellt.

Wir unterſcheiden das Weltbild des epiſchen Dichters von ſeiner Perſönlichkeit und Stimmung und handeln zuerſt von jenem. Hier ſind nun, wie Göthe nnd Schiller in ihren trefflichen Erörterungen über Epos und Drama klar erkannten (vergl. a. a. O. B. 3, S. 374), alle weſentlichen Züge vom Merkmale des Vergangenen abzuleiten, und dazu hat der vorh. §. den Grund gelegt.

Der weſentliche Inhalt des Epos iſt Handlung; die Grundaufgabe der Poeſie, Perſönlichkeit, Handlung, mithin inneres Leben (vergl. §. 842) darzuſtellen, gilt natürlich auch dieſem Zweige und kann durch die folgenden ſcheinbar widerſprechenden Bedingungen nicht aufgehoben werden. Schon Ariſtoteles (Poetik C. 23) fordert für das Epos wie für die Tragödie dramatiſchen Inhalt, d. h., daß Eine vollſtändige und vollendete Handlung den Mittelpunct bilde. Sie bewirkt dieß dadurch, daß ſie die Vielheit des Geſchehenden durch das Streben nach einem aus freier Willensbeſtimmung geſetzten Ziele zur Einheit bindet. Dieß eben iſt der Unterſchied von der bloßen Begebenheit, wie wir in §. 865 den Inhalt noch bezeichnet haben, und hiemit, wie Ariſtoteles hervorhebt, von der Geſchichtſchreibung, deren Verhältniß zur Poeſie in §. 848, Anm. beſprochen iſt. Allein die Handlung im Epos iſt vergangen. Im Augenblick ihres Eintritts ſcheint jede Handlung wie eine aus grundloſer Tiefe ſteigende, nur von ſich ausgehende, im tiefſten Sinne des Wortes radicale Macht den Complex des Wirklichen zu durchbohren; iſt ſie aber vollendet und vorüber, ſo zählt man ſie ſelbſt zu dieſem Complexe. Zunächſt einfach, weil nichts mehr an ihr zu ändern iſt, ſie iſt nothwendig geworden; aber man blickt auch zurück, man überſchaut ſie im Zuſammenhang, man urtheilt pragmatiſch, man ſucht und findet die vielerlei Motive, die von außen und von innen wirkten und auf weitere Motive und Urſachen zurückweiſen; ſie erſcheint ſo als Wirkung, als ein Gegebenes; man blickt vorwärts und erkennt ſie als Urſache einer Vielheit von Wirkungen, die mit dem Beabſichtigten, alſo dem Willen, nur ſehr mittelbar zuſammenhängen. So reiht ſich trotz dem innern Unterſchiede die Handlung in die Linie aller andern Urſachen und Wirkungen ein, die als Ganzes nur die Bewegung des nothwendigen, einfachen Seins iſt, und es ſtellt ſich auf einem Umwege der Begriff der Begebenheit wieder her. Wenn Schiller (a. a. O. Th. 3, S. 86) ſagt, der

dramatiſche Dichter ſtehe unter der Kategorie der Cauſalität, der epiſche unter der Subſtantialität, ſo iſt unter dem erſteren Begriffe die rein von vorn anfangende innere Cauſalität zu verſtehen, nicht die Reihe der Cauſalitäten, der äußeren und inneren miteinander, wie ſie eben als die Expanſion der Subſtanz erſcheint. Das aber iſt richtig, daß Handlungen, die ſehr nachdrücklich zunächſt den Charakter tragen, daß ſie den Faden des Gegebenen revolutionär durchſchneiden, kein epiſcher Stoff ſind. Die Epochen der Geſchichte, die dem Epos und die dem Drama den Stoff liefern, die großen Männer, die mit dem Ganzen gehen, und jene, die ſich von den Maſſen losreißen, iſoliren, um eine neue Ordnung der Dinge zu ſchaffen, hat treffend Gervinus unterſchieden (Geſch. der poet. Nat.-Lit. der Deutſchen, 1. Ausg. B. 5, S. 491 ff.). Dieß führt uns auf die Organe der Handlung und das Hauptorgan, den Helden im Mittelpunct. Er muß als ein Subject der lebendigſten Selbſtthätigkeit hervorragen. Allein wie frei und friſchweg von innen heraus er handeln mag, ſo folgt doch eben aus dem einreihenden, an die Summe der Bedingungen anknüpfenden Charakter der Auffaſſung und Stoffwahl, daß auch dieſe Selbſtthätigkeit wieder nur als Glied des Complexes erſcheint, der als Ganzes nothwendig iſt; der epiſche Held ſchwimmt mit ſtarkem Arme, aber nicht gegen, ſondern mit der Woge, und die Waſſermaſſe, die er theilt, hält doch ihn ſelbſt. „Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt" (J. P. Fr. Richter, Vorſch. der Aeſth. §. 63). Dieſe Selbſtändigkeit ohne Iſolirung nimmt in den Arten der epiſchen Poeſie allerdings verſchiedene Formen an und wird faſt zum bloßen Verarbeiten von Eindrücken, Leidenſchaften, Bildungsmomenten in demjenigen Gebiete, wo es ſich nicht um Thaten, ſondern um Bildung handelt (Roman; W. Meiſter z. B. iſt übrigens allzu unſelbſtändig), aber der Grundbegriff bleibt der gleiche. — Mag nun die Thätigkeit des Helden die lautere oder ſtillere ſein, die Entſchlüſſe keimen und gähren im tiefen Grunde der Seele und es fragt ſich, ob oder wieweit die epiſche Poeſie mit dieſem innern Proceſſe ſich zu beſchäftigen habe. Natürlich nicht ſchlechthin darf man dieß verneinen, es bleibt vielmehr auch für dieſe Gattung der Satz in Kraft, daß die Poeſie mehr, als jede andere Kunſt, den Grund des Lebens in das Innere verlege und die Welt des Bewußtſeins ſchildere (§. 842), allein nach zwei Seiten macht ſich die ſubſtantielle, ſächliche Auffaſſung des Epiſchen geltend. Der innere Proceß ſelbſt erſcheint mehr als ein Beſtimmtſein, denn als ein Wollen, das Geiſteswerk ſelbſt als ein Naturwerk, Wachſen, Reifen oder plötzliches Entſtehen; es kommt über den Helden wie eine fremde Macht, den Achilles warnt eine innere Stimme, ſeinen Zorn gegen Agamemnon mitten im Ausbruche zurückzuhalten: es iſt Athene, die ihn an der blonden Locke faßt; ſo werden die innern Motive ſelbſt zu Begebniſſen (Hegel a. a. O. S. 356. 357), und ſind es nicht

Götter, in denen das Subjective selbst objectiv erscheint, so sind es Umstände, allgemeine Lebensmächte, moralische Nothwendigkeiten, die wie Naturnothwendigkeiten auf das Innere wirken, Instincte. Zu dieser Seite gehört noch wesentlich, daß im epischen Helden nicht die Straffheit seines Zweckes die übrige Mannigfaltigkeit einer reichen Menschennatur beschränken und streng zusammenspannen darf: er muß ein voller, in reichen Beziehungen gegen die Welt geöffneter, allseitig empfänglicher, in mancherlei Verhältnissen sich bewegender Mensch sein (vergl. Hegel's schöne Darstellung Aesth. B. 1, S. 304. 305; B. 3, S. 361 ff.) Es folgt dieß aus dem Charakter der Sächlichkeit, der Substantialität, der realen Bedingtheit; wo das Weltwesen waltet, muß die Vielheit seiner Fäden vor Allem gerade in der Beziehung auf das Centrum der Persönlichkeit sich behaupten, nach demselben hin und von ihm wieder auslaufen. Die andere Seite liegt auf dem Puncte, wo das Innerliche sich erschließt. Es gilt trotz dem Obigen, daß das Epos mehr den außer sich wirkenden, als den nach innen geführten Menschen behandelt (Briefwechsel zwischen Göthe und Schiller a. a. O. S. 375. 376). Der innere Proceß muß selbst schon darauf angelegt sein, daß er auf ein breites, Massenbewegendes Wirken geht; geschieht dieß nicht in dem Sinne, daß die Handlung vor Allem die sinnlichen Organe des Menschen selbst gewaltig, heldenmäßig und dadurch erst große äußere Massen (tantae molis erat, Romanam condere gentem ist ächt episch) in Bewegung setzt, so muß doch in anderer Form, in Reisen, Unternehmungen und Thätigkeiten jeder Art, die in's Weite gehen und sich beziehungsreich in die Weltverkettung einflechten, das im Innern Gewordene diesen in's Aeußere stetig auslaufenden Charakter offenbaren.

§. 867.

Weiter folgt aus der Grundbestimmung, daß der Held nicht isolirt auf- 1.
tritt, sondern in instinctartiger Gesellung *Viele* zusammenwirken. Mit der massenhaften Fülle der Personen theilt sich die Handlung in eine Mannigfaltigkeit untergeordneter Handlungen. Neben den Menschen und ihn bewegend tritt 2.
auf gleiche Höhe des Interesses das ganze übrige Dasein in seiner Breite: die sämmtlichen Culturformen und vor Allem die *Natur* in der geschlossenen Gesetzmäßigkeit ihres Lebens und Bildens. Daher wird auch das Geschichtliche mehr im Elemente des allgemein Menschlichen aufgefaßt und ist das Epos dem *Sittenbilde* verwandt.

Die epische Poesie setzt Massen, ja ganze Völker in Bewegung, denn sind die innern Motive einmal sächlich, substantiell gefaßt, so wollen sie auch große Bahnen, worauf Viele mitgehen. Sie wirken instinctiv, man

folgt dem Zuge des Zwecks als einer Macht, von der man gebunden ist, ohne zu fragen: warum? So halten die Griechen und die Nibelungen zusammen, ohne sich von einer allgemeineren Idee als Grund ihres Handelns Rechenschaft zu geben, jene, um einen Frauenraub zu rächen, wobei sie die höhere Bedeutung des Kampfes von Occident gegen Orient kaum ahnen, diese durch das Band der Vasallentreue vereinigt. Auch der stillere Bruder des Epos, der Roman und was ihm verwandt ist, spielt immer unter Massen, die etwas zusammenbindet, was als unvordenkliches Gesammtproduct unbestimmt vieler Individuen stärker ist, als das einzelne Individuum, und über der Willkür desselben steht. Daher fühlt sich überhaupt auch in einzelnen Anschauungen alles massenhaft Bewegte episch an, z. B. das Gewoge einer Menge, worin Alles blind mit dem Strome geht: so der Zug der Ausgewanderten in Göthe's Hermann und Dorothea, mit den Wagenladungen, denen man die wahllose Hast des Aufbruchs ansieht, der Wirrwarr, der aus dem Gedräng ihrer Menge, ein andermal aus der Ungeduld entsteht, womit man sich auf eine Quelle stürzt. Ziehen, Wandern in Menge ist immer namentlich episch; der epische Mensch hat etwas vom instinctmäßigen sich Schaaren und Reisen der Zugvögel, der Gesellung der Thiere überhaupt, man ist geneigt, Jäger-Ausdrücke wie Rudel u. dergl. von ihm zu gebrauchen. Episch ist das Heer des Xerres mit seinen fremdartigen Völkern, Waffen, Trachten, wie es sich gegen Griechenland heranwälzt, in der Schilderung des Herodot, episch ist die Völkerwanderung. Es folgt aus dieser Masse der Mitwirkenden als eine Grundeigenschaft des Epos die Polymythie, die Erweiterung der Einen Handlung in viele (Aristoteles a. a. O. C. 18), denn wo Massen sich betheiligen, treten nothwendig besondere Zwecke als Motive von Neben-Handlungen hervor. Dieß führt auf die Episoden, wovon nachher bei Erörterung der Composition.

s. Wo einmal das Sein die Grundform bildet, herrscht auch die Freude an dem, was ist, einfach an dem vielen Merkwürdigen, Großen und Schönen, was es gibt. Diese Naivetät darf selbst dem modernen, epischen Dichter nicht fehlen. Daher vor Allem die Wichtigkeit der Culturformen. Darunter ist der Mensch in seiner äußeren Erscheinung zu verstehen, wie sie die Gefühls- und Auffassungsweise, den geistigen Bildungszustand einer Zeit, eines Volks charakterisirt; die gesammten, geistigen, sittlichen Sphären, Wissenschaft, Kenntnisse, Religion, moralische Begriffe, Vorurtheile und conventionelle Maaßstäbe, Verhältnisse, Sitten: Alles dieß, sofern es in bestimmten Formen erscheint, durch die Hand der Technik auf einer bestimmten Stufe sich in stehender Weise ausprägt, heißt Culturform. Von außen treten die klimatischen, tellurischen Bedingungen hinzu, aber nur, sofern sie mit der geistigen Bestimmtheit zusammenwirken, begründen sie Culturformen. Die Kunststyle selbst heißen Culturformen, sofern sich die geistigen Grundzüge

einer Zeit überhaupt in ihnen ausdrücken; z. B. kirchliche Baukunst und Malerei wird dann nicht rein ästhetisch, sondern so zu sagen symptomatisch als Theil des Gottesdienstes, somit des innern Culturzustands überhaupt, betrachtet. Waffen, Kleidung, Geräthe drücken die Art der Kriegsführung, die Begriffe vom Angenehmen, Anständigen, Nützlichen aus; die Fertigkeiten, durch die sie hervorgebracht und womit sie gebraucht werden, weisen dadurch mittelbar auch auf den tieferen Charakter einer Nation, Epoche, auf die Höhe ihres Wissens und Fühlens, und so heißen sie Culturformen. Es handelt sich also wesentlich immer darum, wie das Innere in seiner Erscheinung sich ausnimmt, das Aeußere hat allerdings wesentlich die Bedeutung des Symptoms, aber dieß hebt das spezifische Interesse für die sinnliche Erscheinungsweise als solche nicht auf. Diese ganze Formenwelt rückt denn also im epischen Gebiete mit der Handlung und dem innern Leben des Menschen in die Beleuchtung Eines ungetrennten poetischen Nachdrucks; man will überall sehen, wie der Mensch sich gebahrt, im Umgange sich bewegt, Gott verehrt, baut, bildet, malt, fährt und reitet, kämpft, welche Geräthe er gebraucht, wie er gekleidet ist, ißt und trinkt. Dieß Alles erfreut gleichzeitig und gleich innig das innere Anschauungsbedürfniß wie den sittlich geistigen Drang, von dem eigentlichen Denken, Fühlen und Wollen einer Zeit ein klares Bild zu bekommen. Da nun der tiefere Grund solcher Auffassungsweise überhaupt darin liegt, daß sie auf der Kategorie des Seins ruht, so erhellt ferner von selbst, daß vorzüglich das Gebiet, welchem diese Kategorie ursprünglich und eigentlich angehört und von welchem sie auf das menschliche Leben übergetragen ist, die Natur, mit kindlicher Freude angeschaut und beleuchtet wird: Luft, Licht, Land und Wasser, Sturm und Stille, die Pflanze und namentlich das Thier, das zum Menschen, wo er im Sinne des höheren Instinctlebens aufgefaßt wird, wie ein einfaches, unentwickeltes, aber auch unverwickeltes Prototyp sich verhält und als sein Genosse und Diener ihn fortsetzt nach der Naturseite. Die Gediegenheit des Daseins, wie sie sich in compacten, klar umrissenen, fest gemessenen Gestaltungen und ebenso mächtigen, Alles tragenden, nährenden, umhüllenden, elementarischen Potenzen offenbart, erfreut den offenen Sinn für Realität, Kraft und Form.

Es leuchtet ein, daß das Epos eine tiefe Verwandtschaft mit dem Sittenbilde hat, denn dieses „faßt den Menschen unter dem Standpuncte des Seins, der Zuständlichkeit auf“ (vergl. §. 696 Anm., wozu in §. 697 bereits der Begriff des Epischen vorausgenommen und auf dieses Gebiet angewandt werden mußte). Und dieß führt zurück auf den Standpunct des allgemein Menschlichen (§. 702). Die Parallele gilt nicht nur einer besondern Form, die dem Sittenbilde spezieller verwandt ist und die wir unterscheiden werden, sondern auch dem großartigen heroischen Epos. Es ruht

auf Geſchichte, aber die Sage, die dem Dichter vorarbeitet, und die Auffaſſung, die er hinzubringt, arbeitet aus jener Spannung der Kräfte auf den Moment, der ſich geſchichtlich verewigt, die rein menſchlichen Züge und die Zuſtände heraus, die ſich unter den Jahrzahlen der Geſchichte im ruhigen Kreislaufe des Lebens gleich bleiben, und die Thaten behalten ihre Größe, werden aber dennoch in die Beleuchtung des Zuſtändlichen gerückt. Man könnte näher auf das geſchichtliche Sittenbild hinweiſen, namentlich bei dem hiſtoriſchen Romane.

§. 868.

Durch dieſe Fülle des Inhalts gibt die epiſche Poeſie ein ganzes Weltbild: ein Nationalleben, ein Zeitalter in der Geſammtheit ſeiner Zuſtände, und darin ausdrücklicher, als es andere Kunſtformen vermögen, einen Spiegel des Menſchenlebens überhaupt, alſo eine Totalität. Dieſes Gemälde der breiten Verkettung des Weltverlaufs iſt durchdrungen von Schickſalsgefühl, aber das Schickſal waltet im Sinne des Verhängniſſes, d. h. als das Ergebniß dunkler Zuſammenwirkung unendlicher äußerer Urſachen mit dem menſchlichen Willen; der Zufall ſpielt darin eine Rolle, die ſich rechtfertigt, das Tragiſche in ſeiner erſten Form, als Geſetz des Univerſums, entſpricht weſentlich dem ganzen Standpuncte, der Ausgang aber iſt zwar nicht nothwendig, doch vorherrſchend ein glücklicher.

Totalität im intenſiven Sinne iſt Grundbeſtimmung alles Schönen als eines Mikrokoſmus; in keinem Zweige der Kunſt gilt ſie ſo ſehr auch im extenſiven Sinne, wie im Epos. Es gibt durch ſeine Breite ein relativ Ganzes von ungleich größerem Umfang, als irgend ein anderes Werk der Kunſt: ganze Nationen werden nach allen Seiten ihres Lebens, Bildungszuſtands, Strebens, dazu im Conflicte mit andern geſchildert. Der Roman, wiewohl er die großen Lebensäußerungen weitgreifender That nicht oder nur als Hintergrund in ſich aufnimmt, gibt doch in ſeiner wahren Geſtalt ebenfalls ein umfaſſendes Bild der Geſellſchaft, Nation, Zeit. Die kleineren Formen, Idylle und Novelle, können keinen Einwand gegen dieſe Natur der epiſchen Poeſie begründen, denn auch ſie dehnen doch ihre Darſtellung ſo vielſeitig auf die Lebenszuſtände aus, daß von dem zwar engeren Saum überall die ſichtbaren Fäden hängen, an die wir leicht die Vorſtellung der Zuſtände des größeren Kreiſes knüpfen. Nun iſt natürlich zwiſchen dem ſehr Vielen, dem relativ Ganzen, welches ſich in der epiſchen Dichtung vor uns ausbreitet, und dem wirklichen Ganzen der Menſchheit, Geſchichte und Natur die Kluft an ſich nicht weniger unendlich, als wenn jenes relativ Ganze ein kleineres wäre, allein eine Dichtung, die ausdrücklich ſehr viel

umfaßt, weist uns doch mit breiterer Hand hinaus auf die unendliche Perſpective des unausmeßbaren Ganzen. Es handelt ſich freilich in allem Idealen nicht um das Extenſive, ſondern das Intenſive, nicht um Quantität, ſondern Qualität, und jeder Künſtler und Dichter hat „ſeinen Leſer in einen Mittelpunct zu ſtellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen in's Unendliche laufen“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30), allein die innere Unendlichkeit entwickelt ihre Lebensfülle in der äußern, die Intenſion in der Extenſion, die Qualität in der Quantität und je mehr mich der Dichter wirklich zu ſehen anleitet, um ſo mehr und voller leitet er mich an, den ganzen Reichthum auch des nicht Geſehenen als Ausdehnung der Subſtanz zu ahnen. Daher iſt das ächt Epiſche von einem Gefühle begleitet, als höre man einen breiten, unausſprechlich mächtigen Strom brauſen, als rauſche die ganze Geſchichte in gewaltigen Wogen an uns vorüber. Darin liegt zugleich das volle Gefühl des Erhabenen der Zeit (vergl. §. 93. 94); man ſieht die Geſchlechter kommen und gehen, wachſen und welken. Ein tief und ächt epiſches Gefühl knüpft ſich an den uralten Birnbaum in Göthe's Hermann und Dorothea, der, wie heute, die Schnitter, die Hirten und Heerden ſchon ſo viele Generationen hindurch in ſeinem Schatten hat ruhen geſehen und noch ſehen wird. Der Dichter hat aber zu zeigen, wie im Mittelpuncte dieſes weit ausgebreiteten Daſeins die ſittliche Welt ſteht, in der ein ewiges Geſetz der Gerechtigkeit ſich vollzieht, und ſo iſt jenes Gefühl eines unendlichen Fluſſes in ſeinem tieferen Gehalte Schickſalsgefühl. Es ſcheint weit mehr vom Drama, als vom Epos zu gelten, daß es durch und durch von Schickſalsgefühl getränkt ſei. Allein dann wird dieſer Begriff in dem ſtrafferen Sinn eines engen Zuſammenhangs zwiſchen der freien That und ihren Folgen genommen; im Epos dagegen herrſcht das Schickſal als der Factok des unendlichen Complexes des Weltverlaufs, worin die Acte des Menſchenwillens nur einzelne Wellen ſind, worin der ſittliche Zuſtand, der ſich als Summe der Zuſammenwirkung unbeſtimmt vieler Individuen ergibt, ſich ununterſchieden mit allem dem verflicht, was natürliche Urſachen, äußere Bedingungen jeder Art hinzubringen, und worin der Begriff des Zuſammenhangs zwiſchen Schuld und Leiden ſich mehr in das Weite und Loſe verlaufen muß. Es iſt allerdings angemeſſener, dieß Verhängniß zu nennen: „im Epos wohnt das Verhängniß, — da der Charakter hier nur dem Ganzen dient und da kein Lebens- ſondern ein Weltverlauf erſcheint, ſo verliert ſich ſein Schickſal in das Allgemeine“ (J. P. Fr. Richter a. a. O. S. 63). Dieß führt auf den breiten Spielraum des Zufälligen im Epos. Der Begriff eines Complexes, einer Cauſalitäts-Verkettung, den wir vom Epos aufgeſtellt haben, widerſpricht demſelben nicht; das Zufällige iſt immer motivirt, nur der gegenwärtige Zuſammenhang zeigt nicht ſeine Motivirung. Dem Epos genügt dieß; der zuſtändliche Menſch, der Sohn

der Natur, darf ſich über die Irrationalität in der Durchkreuzung der Naturgeſetze nicht beklagen; es iſt nur in der Ordnung, wenn ihn ohne ethiſchen Zuſammenhang das Geſetz der Schwere, des Falles, des Erkrankens in Folge gewiſſer Urſachen trifft, und über den glücklichen Zufall, der ihm Stärke, Reichthum u. ſ. w. ertheilt, darf er ſich freuen, ohne ihn ängſtlich vom Verdienſte zu unterſcheiden (Schiller's Gedicht: das Glück iſt epiſch gefühlt); das Gut wird nicht minder geſchätzt, als das Gute, und es genügt, daß der Eingriff des Zufalls in den ſittlichen Zuſammenhang, der ihm in ſeinem Anfangspuncte fehlt, im Fortgang, an ſeinem Endpunct aufgenommen werde. Odyſſeus iſt ein wahrer Spielball des Zufalls, der als Götterlaune doch nicht ethiſch motivirt iſt, und er bethätigt ſich als Heldenſeele, indem er ſich hindurchringt. Es iſt im Ganzen dieſer Verhältniſſe begründet, daß jene Form des Tragiſchen, die der §. aus dem erſten Theil (§. 130. 131) anführt und die wir auch das Naturtragiſche nennen können, vorzüglich dieſer Weltanſchauung entſpricht. Früher Tod eines jugendlich ſtrahlenden Helden iſt Hauptinhalt der großen ächten Heldengedichte des Alterthums; aber auch abgeſehen von beſtimmten Theilen der Fabel liegt ein Flor der Wehmuth über jeder wahren epiſchen Dichtung, der nur vollſtändiger zu erklären iſt, als Hegel gethan hat, indem er blos die Einzelſchickſale berückſichtigt (a. a. O. S. 366. 367). Es bringt ſchon der Klang der Vergangenheit, jenes Zeitgefühl im Epiſchen den Ton der Trauer mit ſich: wir ſehen die Geſchlechter kommen und gehen und werden einſt auch hinabſinken. Im ächten, urſprünglichen Heldengedicht hat aber dieſer elegiſche Hauch den beſonderen, tieferen Grund: der Untergang der Helden, namentlich des jugendlichen Heros, iſt ein Bild des unabänderlichen Entſchwindens des Jugendalters, des Jünglings-Lebens der Völker, das noch keine Proſa kennt; natürlich kein abſichtliches Bild, ſondern unbewußter Ausdruck eines tiefen Gefühls. Es folgt aber aus dieſem Stimmungs-Elemente keineswegs die Nothwendigkeit tragiſchen Endes für das Ganze des Epos. Hier wird ſich vielmehr das Gefühl geltend machen, daß eine Kraft in den Nationen iſt, welche den Untergang ihrer Jugend-Epoche überlebt: dieß iſt der eine Grund für das Vorherrſchen glücklichen Schluſſes in dieſer Dichtungsart, der andere liegt im Weltbild überhaupt, ſofern es keine revolutionär durchbrechende Thaten zum Mittelpunct hat, in der Harmonie des Willens mit den Naturmächten, der „Eingeſtimmtheit der Helden mit dem Schickſal" (Gervinus a. a. O. S. 490). Glücklicher Schluß entſpricht insbeſondere jener vorläufig ſchon berührten Form des Epos, die dem Sittenbild in engerem Sinne verwandt iſt, denn wo es ſich weniger um große Thaten, als um perſönliche Schickſale, häusliches, geſelliges Leben handelt, da tritt der Begriff der Schuld und der großen Kluft des Lebens zurück und mögen wir das freundliche Glück walten ſehen. Dabei wird

aber jene Stimme der Wehmuth immer ein wesentliches Moment des Epos bleiben, der glückliche Schluß überall die dunkle Folie eines tragischen Hintergrundes haben, wie der Sieg des Achilles den Tod Hektors, den Fall Troja's, den bevorstehenden eigenen frühen Untergang, der Sieg des Odysseus eine lange Leidenszeit des Helden selbst und die furchtbaren Schicksale der anderen Kämpfer vor Troja und ihrer Häuser. Es ist jedoch auch tragischer Schluß durch den Charakter des epischen Weltbildes nicht ausgeschlossen: das Tragische des Conflicts gehört nicht dem Drama allein an, es kann auch in Zuständen seine Rolle spielen, die übrigens naive Culturform haben und in denen keine bewußten Kämpfe um Prinzipien geführt werden. Wir kommen darauf bei dem Nibelungenliede zurück.

§. 869.

Der Dichter schwebt über diesem großen Stoffe mit dem Gleichmuthe 1.
der parteilosen Betrachtung, den der Standpunct der Allgemeinheit mit sich bringt, und mit der milden Ironie, welche die Begeisterung nicht ausschließt. Indem diese Grundstimmung mit der Aufgabe, das Geschäft der bildenden Kunst in der Form der Poesie zu übernehmen, sich vereinigt, bestimmt sich das Stylgesetz des epischen Dichters dahin, daß er mit der Ruhe der Gegenständlichkeit die Dinge als gediegene Gestaltungen des Seins mehr in ihrer Erscheinung, als in ihrem innern Geheimniß und ihrer Wirkung auf das Innere schildern, daß er nicht stoßweise, sondern stetig, Eines aus dem Andern entwickelnd fortschreiten soll. Er hat durch die Ausführlichkeit seines Verweilens zu zeigen, daß hier der Zweck in jedem Puncte der Bewegung selbst liegt. Der gemessenen, 2.
breiten, ruhig großartigen Fortbewegung hat die äußere Sprachform den gemäßen rhythmischen Ausdruck zu geben.

1. Wir sind zu dem Dichter übergegangen und begründen jene Grundstimmung der contemplativen Ruhe mit Schiller (a. a. O. S. 388) einfach darauf, daß sich derselbe um die Begebenheit als eine vollendete bewegt, daß sie ihm nicht entlaufen kann, daß er schon im Anfang und in der Mitte das Ende weiß. Daher keine Aufregung, daher die ruhige Freiheit des Gemüths, das wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte scheint und sein Licht mit parteiloser Gleichheit vertheilt. Ob naiv oder bewußt, Volks- oder Kunstdichter, er wird eben, weil er Alles mit gleicher Liebe umfaßt, selbst dem Bösen und Schlechten nicht zürnt, da es doch ein Ferment der geschichtlichen Bewegung ist, am Guten, Tüchtigen, Gesunden, Großen seine Herzensfreude hat, ohne doch seine Schwächen zu übersehen, im milden Sinne des Worts immer ironisch sein, man wird ein Gefühl haben, als ob ein feines Lächeln, weit entfernt von jeder hohlen Eitelkeit

ſubjectiver Ueberbildung, ſeine Lippen umſpiele. Dieß widerſpricht im Geringſten nicht dem hohen Schwunge, mit welchem ihn die Majeſtät ſeines Weltbildes erfüllt. Hiezu haben wir nun §. 865 wieder aufzunehmen und danach die Aufgabe des epiſchen Dichters als ſpezifiſche Art des Verfahrens näher zu beſtimmen. Es iſt ihm aus der Totalität der Künſte, wie ſie in der Poeſie geiſtig enthalten iſt, durchaus vorherrſchend das Moment zugefallen, wodurch in dieſer die bildende Kunſt ſich wiederholt: er hat darzuſtellen, zu ſchildern, zu bauen, zu meiſeln, zu zeichnen, zu malen, nur daß er das unterſcheidende Grundgeſetz ſeiner Kunſt nicht verkennen darf, das in §. 847 aufgeſtellt iſt. Klar, in ſcharfen Umriſſen, nicht mehr verwachſen und verklebt mit ſeinem Innern, ſoll er die Geſtalt der Dinge vor uns hinſtellen. Er muß vorzüglich auf das Auge organiſirt ſein; wem es gleichgültig iſt, wie die Dinge ausſehen, wer ſich nicht um Körperformen, Kleider, Geräthe, Arten der ſinnlichen Bewegung in allem Thun bekümmert, der iſt zum epiſchen Dichter verloren. Auf die Vereinigung dieſes Verfahrens der auf das Auge organiſirten Phantaſie mit jener Ruhe der Objectivität, gründet ſich nun das Stylgeſetz dieſer Form der Dichtkunſt. Göthe's Natur iſt wahrhaft typiſch für dieſelbe. Er ließ immer „die Dinge rein auf ſich wirken" und gab ſie rein wieder, es lag ſo viel vom bildenden Künſtler in ihm, als eben recht iſt, um für das innere Auge zu leiſten, was jener dem äußeren hinſtellt; ſein Gemüth ſcheute ſich vor ſchroffen Thaten der Freiheit in der Geſchichte und ſtrebte mild und verſöhnt zum allgemein Menſchlichen, die „ſtrenge, gerade Linie, nach welcher der tragiſche Poet fortſchreitet, ſagte ſeiner freien Gemüthlichkeit nicht zu", er „erſchrack vor dem bloßen Unternehmen, eine Tragödie zu ſchreiben"; der feſte Zeichner und der hoch in der Vogelperſpective der reinen Allgemeinheit der Idee ſchwebende Betrachter verbinden ſich in ſeinen Werken ſo, daß ſie „ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich ſind wie die Natur", daß die „ſchöne Klarheit, Gleichheit des Gemüths, woraus Alles gefloſſen iſt", bewundert werden muß (vergl. a. a. O. B. 3, S. 361. 356. B. 2, S. 79). Es verſteht ſich, daß durch die Aufgabe des Zeichnens und die Grundbedingung eines ruhig geſtimmten Gemüths das Stimmungsvolle, wodurch in der Poeſie auch die Muſik ſich wiederholt (§. 839, 2), nicht ausgeſchloſſen ſein kann, aber das geiſtig bewegte Weſen ſeiner Kunſt verführt den Dichter leicht, zu viel zu ſtimmen, zu wenig zu bilden (vergl. W. v. Humboldt a. a. O. S. 49); Göthe iſt auch hierin Muſter: der bewegteſte Stimmungshauch zittert um ſeine Geſtalten, ohne je ihre Umriſſe zu lockern. Es gibt wohl innerhalb des epiſchen Gebiets einen Unterſchied des Plaſtiſchen und Muſikaliſchen, Bildenden und Stimmenden, aber die Grenze, worüber die letztere Behandlungsweiſe nicht gehen darf, iſt deutlich genug; ein Klopſtock z. B., dem es ganz an Auge und Sinn für Handlung gebricht, iſt ganz

und gar unepisch und nur im lyrischen Gebiete wahrer Dichter. — Das Stylgesetz muß sich nun auch in der Art der Fortbewegung äußern. Die heutige Neigung, im Roman auf Ueberraschungen und starke Stöße zu arbeiten, in rapidem Scenenwechsel Neues auf Neues zu pfropfen, die Hauptfabel in unaufhörlichem Abbrechen bis zur äußersten Spannung der Ungeduld hinzuhalten, zeigt durch das Gegentheil des Richtigen recht das Richtige. Die starken stoßweisen Wirkungen sind, wie sich zeigen wird, dramatisch und ein solches Haschen nach denselben (das jedoch überhaupt unkünstlerisch ist und auch im Drama jedes Maaß überschritte) zeugt zugleich von unserer Uebersättigung, die nicht ruht, bis sie jede Gattung aus den Fugen bringt und in die andere hinübersteigert. Schon die Fülle des anhängenden Sinnlichen bringt einen Tenor der epischen Darstellung mit sich: daß man zwischen dem Größten und Furchtbarsten ißt, trinkt, schläft, sich kleidet, schon das vermittelt die Gegensätze, füllt die schroffen Sprünge aus. Doch ist gewaltsam Einbrechendes, ergreifend Plötzliches dadurch natürlich nicht untersagt. Der höhere Grund der mildernden Ueberleitung liegt in der Ruhe des Dichters und in jener Anschauung, für welche Alles ebensowohl begründet und begründend, als eine reine und selbständige Erscheinung des allseitig begründeten Weltganzen ist. Daher wird er auch das Erschütternde reichlich vorbereiten und in die Breite verhallen lassen, ohne darum die Gewalt seines Ausbruchs zu schwächen, denn wir erschrecken z. B. über sehr furchtbarem Geräusch auch wenn wir es erwartet haben. Daher werden seine Gemälde „gegliederten Ketten gleichen, in welchen Bewegung aus Bewegung, Figur aus Figur entspringt, das Ganze wird in seinen einzelnen Gruppen durch nirgends unterbrochene Umrisse eine einzige Figur bilden, — die Empfindungen folgen durch leise Uebergänge aufeinander, abstechende Töne werden durch Zwischentöne gemildert, erschütternde allmälig vorbereitet und ruhig verhallen gelassen, — die Handlung geht ununterbrochen fort, jeder Umstand fließt als nothwendige Folge aus dem Vorigen her und herrscht so das Gesetz durchgängiger Stetigkeit“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 57. 58. 161. 164. 218. 219). Was das Spannen betrifft, so darf man diese Wirkung allerdings vom Epos nicht ganz ausweisen; Hektor's Schicksal z. B. zu erfahren mußte jeder Hörer begierig sein und diese Begierde wurde nicht aufgehoben dadurch, daß er es wie das Ende des ganzen Kriegs durch die Sage zum Voraus wußte, denn der Dichter gab dem Ganzen und jedem Theile den frischen Glanz der Neuheit, wohl aber war dadurch die pathologische Gewalt der Neugierde gebrochen und so die ideale Interesselosigkeit im Interesse gesichert. *Wir werden diesen Punct bei dem Roman wieder aufnehmen und sagen hier nur so viel, daß, wer ein Werk dieser Gattung künstlerisch genießen will, immerhin das Ende vorweg lesen mag, um den scharfen Pechfaden der Neugierde, mit dem der Roman-

dichter uns anschnürt, durchzuschneiden. Die Weiber freilich thun dasselbe aus anderem Grund und mit anderem Erfolg; haben sie die Endpuncte vorweggenommen, so verlieren sie den Genuß der Linie zwischen beiden. — Der wahre epische Dichter „schildert uns das ruhige Dasein der Dinge nach ihren Naturen; *sein Zweck liegt schon in jedem Puncte seiner Bewegung*, darum eilen wir nicht ungeduldig zum Ziele, sondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte" (Schiller a. a. O. Th. 3, S. 73).

2. Was der §. ganz allgemein über das *Versmaaß* sagt, ist hier noch nicht näher auseinanderzusetzen, um für die tiefen Unterschiede bis zum metrisch nicht gebundenen Wohlklange der Prosa im Roman Raum zu lassen. Es genügt der allgemeine Satz, daß die episch rhythmische Form vor Allem die Hoheit der Empfindung auszudrücken hat, welche das mächtige Weltbild des Inhalts mit sich bringt, daß derselbe sich als Ruhe im Fortschritt, als feierlich gemessener Gang äußern muß, dem aber ein belebender Wechsel von Beschleunigungsverhältnissen nicht fehlen darf. Der Gang des Hexameters bleibt freilich für diesen Zweck so normal, daß er schon hier wie ein Dogma genannt werden darf.

§. 870.

1. **Für die epische *Composition* entspringt hieraus das Gesetz der stetig fortschreitenden, die Contraste dämpfenden Motivirung, aber zugleich das Gesetz der starken Herrschaft rückschreitender und hemmender Motive, der relativen Selbständigkeit der Theile, und eines bedeutenden Spielraums für die Episode**
2. **(vergl. §. 496). Die Masse, die sich auf dem weiten Sehfelde wie auf einer unendlichen Fläche ausbreitet, ist durch bestimmte Auseinanderhaltung eines Hintergrundes und eines die Hauptgruppe enthaltenden Vordergrundes näher zu gliedern und in der Vielheit einzelner Handlungen durch die Alles bindende Haupthandlung mit Anfang, Mitte und Schluß die *Einheit* zu sichern.**

1. Was über die Art der Fortbewegung gesagt ist, greift bereits in das Compositionsgesetz ein. Wir haben die Motivirung als ein wesentliches Band des Zusammenhalts der Einheit und Vielheit in der geistigen Organisation des Kunstwerks erkannt (§. 499). Es erhellt nun aus Allem, was als epische Stylbedingung sich ergeben hat, daß dieses Moment in ganz besonderem Sinne zu den Aufgaben der epischen Composition gehört, und dasselbe umfaßt das ganze Gebiet der vermittelnden, lückenlos fortführenden Wirkungen, das Reichliche, Gefüllte, die völlige Auswicklung, die Milderung der Contraste. Diese mögen in vollem Kampf aufeinanderstoßen, aber dieselbe liebende Hand hat die Griechen und Trojaner, Achilles und Hektor, Odysseus und die Freier, selbst Polyphem mit dem Flusse der plastischen Linie

bedacht und zu harmonischen Gruppen ohne wilden Riß vereinigt. Das Gesetz der Motivirung steht natürlich nicht außer Zusammenhang mit dem Inhalt, es fordert Ableitung des Einzelnen aus genügenden Ursachen und Triebfedern, allein das Verhältniß der rein künstlerischen Bindung zur Bindung des Inhalts ist ein freieres, als wir es im Drama finden werden; der Faden mag schwach sein, wenn ihn nur der Dichter schön knüpft, die Causalität im Einzelnen eine lose, wenn nur der Eindruck einer allgemeinen Welt-Causalität durch die Behandlung des Ganzen gesichert ist. Wir haben dem Zufalle großen Spielraum gelassen (§. 868); der Dichter wird ihn so einführen, daß er, obwohl an sich zunächst unmotivirt, sich doch ruhig und elastisch in den Zusammenhang einfügt. Hier ist also kein Widerspruch; eher scheint ein solcher zu entstehen durch die andern Momente des Compositionsgesetzes, die der §. zunächst folgen läßt, denn sie führen in gewissem Sinne zu einer Zerschneidung des Bandes zwischen den Theilen. Der epische Dichter hat mit einem successiven Mittel das Zeitliche nach mehreren Dimensionen darzustellen, er muß daher den Faden oft abbrechen, um nachzuholen, was gleichzeitig mit dem eben Erzählten oder vor der Zeit, in welcher wir uns befinden, geschehen ist („rückwärtsschreitende Motive" Göthe im Briefw. mit Sch. Th. 3, S. 376); er bewegt sich in einem ungemein breiten Raume und muß uns daher oft in einem Sprunge von dem einen Ort in den andern versetzen, von den Freiern zu dem reisenden Telemach, von diesem zu Odysseus bei den Phäaken u. s. w. Der innere Gang der Handlung ferner ist nach allem schon Ausgeführten ein zögernder, der in eine Masse von Mithandelnden, von Bedingungen der Natur und Cultur hineingestellte Mensch begegnet vielen Hemmnissen („die retardirenden Motive", von Göthe a. a. O. ungenau der dramatischen und epischen Dichtung in gleichem Maaße zugeschrieben). Die Odyssee und Gudrun sind ihrer ganzen Composition nach vorzüglich auf Hemmungen gebaut (vgl. Zimmermann über d. Begr. d. Epos S. 120). Es liegt aber tiefer und allgemeiner im ganzen Standpuncte, daß der Dichter oft stehen bleibt, oft Seitenwege einschlägt, denn wir haben gesehen, daß im Grunde alles tüchtige Dasein ihm gleich interessant ist; der dramatische Dichter geht straff gerade aus und wirft rasch nieder, was ihm im Weg ist, der epische gleicht dem Lustwandler, der sich überall aufhält; „Selbständigkeit der Theile macht einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes aus (Schiller a. a. O. S. 73). Es entspringen daraus Bestandtheile, welche von der Handlung nicht streng gefordert sind, und so ergibt sich die große Rolle, welche im Epos die Episode spielt. Wir müssen zu ihr auch die Ausführlichkeit der Vergleichungen zählen. Wir haben in §. 854 Anm. die epische Vergleichung charakterisirt. In ihrer ruhigen Objectivität liebt sie es, sich in einem Grade zu entwickeln, der weit über den Vergleichungszweck hinausgeht. Allein dieß Alles hebt in

der ächten epischen Poesie die Stetigkeit des Fortschritts, den ruhigen Uebergang der Linien, das Herauswachsen der Theile auseinander nicht auf, denn diese Bedingungen fordern nicht eine straffe Anknüpfung der Theile aneinander, ja gerade die Liberalität, womit die Einheit herrscht, ist ihnen günstig und begründet das Runde, Fließende der Verbindungen. Der ächte epische Dichter setzt den Leser durchaus in die Stimmung, daß er, auch wenn innegehalten oder der Weg verlassen wird, sich ruhig bewußt bleibt, es werde weiter gehen und auf die Bahn wieder eingelenkt werden. Bricht er den Faden ab, so zeigt er doch zugleich, daß er das Ende noch in der Hand hält, ihn wieder anzuknüpfen. So wenn er den Zeitpunct verläßt und uns zu Früherem wegführt. Im Anfang der Odyssee fliegen wir mit dem Blicke der Götter leicht von Odysseus und der Insel der Kalypso zu Telemach nach Ithaka, von Argos wieder zu den Freiern; wir ahnen, daß der Vater und Sohn im Kampfe gegen diese zu Einer lebendigen Gruppe sich vereinigen werden. Bei den Phäaken erzählt Odysseus seine Irrfahrten seit der Zerstörung von Troja, da müssen wir in der Zeit bedeutend zurück, aber Alles ist ebensosehr gegenwärtig, denn mit dem Inhalte des erzählten Vergangenen steht der Held, der es erlebt hat, als der Erzähler vor uns, und wir sehen voraus, daß seine Leiden die Prüfungen sind, durch die er zum künftigen Siege geht. Die eigentlichen Hemmungen der Handlung können keine Störungen sein, denn sie zeigen doch nur das gemessene Vorschreiten der thätigen Kraft; mag sie sich auch, wie der grollende Achilles, eine lange Zeit in sich zurückziehen, sie wird nur um so furchtbarer wieder hervorbrechen. Für die Episode haben wir dreierlei verlangt: eine äußere Anknüpfung im Sinne der Causalität, — diese darf lose sein, wie z. B. das Bedürfniß einer ausgezeichneten Wehr, wodurch wir das ausführliche Gemälde des Schildes des Achilles erhalten, — die Wirkung eines Ruhepunctes und die wirkliche Erweiterung des Lebensbildes: beides trifft auf die schönste Weise eben in diesem Beispiele zu. Die Bekenntnisse einer schönen Seele in W. Meister's Lehrjahren fallen namentlich unter den Begriff des Ruhepunctes: im Getümmel und der Zerstreuung der Welt ein Bild der Sammlung, der tiefen, stillen Einkehr in sich. Die stärkere Beziehung ist aber natürlich die zweite: Erweiterung des Lebensbildes zu einer Totalität ist so sehr der bestimmende Standpunct des epischen Dichters, daß dagegen der Anspruch auf streng organische Nothwendigkeit für die Handlung gerne zurücktritt. Im ächten alten Epos hat dieß Motiv der Episode die bestimmtere Bedeutung, daß das Gedicht die ganze Heldensage von einem bestimmten Punct aus zu umfassen strebt, daher da und dort einen Anlaß benützt, um diesen und jenen Zweig derselben einzufügen (vgl. Wackernagel d. ep. Poesie. Schweiz. Mus. f. histor. W. B. 2, S. 82). Auch für die reich entwickelten Gleichnisse Homer's gilt jener Begriff, der Blick wird über

alles Umgebende, vorzüglich über die Natur ausgedehnt, und dieß hat die tiefere Bedeutung, daß ja die Menschenwelt selbst und die Handlung unter den Standpunct des Seins, also der Natur gerückt ist, daher durch die Hinausführung in diese nur ursprünglich Verwandtes inniger aufeinander bezogen wird. Im Ganzen und Großen ist über die Selbständigkeit der Theile nur zu wiederholen, was schon zum vorh. §. gesagt ist: dem Dichter gilt Alles ebensosehr als ein Glied in der allgemeinen Causalität, wie als freie Erscheinung des Ganzen, worin die Causalität erschöpft ist; das Einzelne ist eine Welt für sich, ein Himmelskörper, frei schwebend, doch aber mit dem Andern durch den tiefen Zug der Einheit verbunden; „wie ist es Ihnen gelungen, den großen, so weit auseinandergeworfenen Kreis und Schauplatz von Personen und Begebenheiten wieder so eng zusammenzurücken! Es steht da wie ein Planetensystem" (Schiller an Göthe a. a. O. Th. 2, S. 80).

2. Es bedarf aber nun allerdings eines bestimmteren Bandes zwischen der Einheit (der Handlung) und der Vielheit, wie z. B. Leonardo da Vinci sich nicht begnügte, die dreizehn Personen seines Abendmahls durch die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Eindrucks der Worte Christi zusammenzuhalten, sondern außerdem die Jünger zu drei und drei in ungesuchten Stellungen gruppirte. Dieß ist bei einer so umfangreichen Composition wie die epische doppelt nothwendig; man hat dieselbe mit der Ausdehnung auf einer unabsehlichen Fläche im Gegensatze gegen den Punct oder die Linie verglichen, worauf das Drama sich concentrirt (W. v. Humboldt a. a. O. S. 170); wir müssen uns erinnern, wie der Dichter die Grenzen der bildenden Kunst hinter sich läßt, alles Sichtbare und Unsichtbare und jenes nach allen Erscheinungsseiten darstellt; keiner macht daraus so sehr Ernst, als der epische, und so erhält er ein unendliches Sehfeld. Dennoch muß er in Theilung und Beschränkung dieser von Gestalten wimmelnden Fläche dem Maler gleichen, der durch einen wirklichen Ausschnitt des Raumes den unendlichen Raum mit unendlichen Gestalten nur durch die in's Unbestimmte verschwimmende Behandlung des Hintergrunds ahnen läßt, von diesem aber einen (Mittel- und) Vordergrund mit der Kraft der Nähe und Deutlichkeit unterscheidet. Das treffendste Beispiel ist die flüchtige Gemeinde in Hermann und Dorothea, die mit ihrem Gewimmel und Gedränge auf die französische Revolution, auf Völker- und Menschenschicksal mit ihren großen politischen Fragen wie auf eine dunkle, ahnungsvolle Ferne hinausweist, während Hermann mit seinen Eltern und Freunden den Vordergrund bildet (W. v. Humboldt a. a. O. S. 208). So dehnt sich in der Odyssee neben dem Schicksale Troja's und Griechenlands die weite Welt mit ihren Wundern, so weit der Horizont der Griechen reichte, das Gesammte des häuslichen Lebens und der Sitte als Hintergrund aus. Da aber die Poesie zeitlich

fortſchreitet, ſo werden ſich Hinter- und Vordergrund im Verlaufe zuſammenbewegen: Dorothea tritt aus jenem auf dieſen herüber, wird mit Hermann vereinigt und deutſche Geſinnung ſtellt ſich als feſter Damm gegen das Chaos, aus dem ſie kommt. Die Erſcheinungen, welche, in einem mittleren Maaße von bloßer Andeutung und voller Ausführung gehalten, die Hauptgruppe umgeben, wie die Bewohner des Städtchens in unſerer Idylle, kann man den Mittelgrund nennen. Der Dichter wird hier wieder Einige herausgreifen, um ſie mit der Hauptgruppe auf den Vordergrund einzuführen; ſo ſtellt Göthe den Pfarrer und Apotheker in helleres Mittellicht, ſo nimmt die Ilias aus dem dunkeln Gewimmel der Streiter Einzelne heraus und bringt ſie im Kampfe mit den Haupthelden auf das Proſcenium. Durch ſolche Mittel läuft denn ſchließlich unbeſchadet der deutlichen Scheidung Nahes und Fernes mit ſtärkeren und dünneren, längeren und kürzeren Fäden in die Eine Hauptgruppe, wie die Welt der Ilias in die Entzweiung des Achilles mit Agamemnon, ſein Grollen, ſein Hervorbrechen nach dem Tode des Patroklus und die Beſiegung Hektor's zuſammen; die Phantaſie genießt ſich in der freien Bewegung, von da wieder hinaus in den Hintergrund, das Schickſal Troja's und die Ahnung der großen griechiſchen Zukunft, und wieder zurück zu dem bindenden Mittelpuncte des Vordergrunds zu laufen. Dieſer iſt denn alſo enthalten in der eigentlichen, unmittelbar vor Augen liegenden *Handlung*. Sie muß als organiſches Band der Einheit durchgreifen: dieſe alte Lehre des Ariſtoteles, der hierin im Weſentlichen Epos und Tragödie, ohne den Unterſchied der liberaleren Form, worin das Geſetz im Epos herrſcht, zu verkennen, unter dieſelbe Forderung befaßt, haben wir ſchon oben, wo vom Inhalte des Epos als ſolchem die Rede war, angeführt. Einfach und ſchlagend ſetzt Ariſtoteles hinzu, um dieſe Einheit durchführen zu können, habe Homer nicht den ganzen trojaniſchen Krieg behandelt, weil er zu groß und nicht leicht zu überſehen war, ſondern einen Theil, der ſich durch ſeine Epiſoden zum Bilde des Ganzen erweitert. Die Auseinanderhaltung eines Vordergrunds und Hintergrunds, die wir zunächſt als mittleres Moment der Bindung des Einen und Vielen gefordert haben, gehört mehr der räumlichen, extenſiven Seite an, ſofern auch in der Poeſie, da ſie für die innere Anſchauung darſtellt, allerdings von einer ſolchen die Rede ſein kann; die Handlung aber verlangt eine ſpeziellere Bindung in zeitlicher Form und wir haben hier beſonders deutlich jene in §. 500, 2. für alle Compoſition als weſentlich ausgeſprochene Erſcheinung eines *Dreiſchlags* in der einfachen Unterſcheidung des Ariſtoteles: Anfang, Mitte, Ende; d. h. Darſtellung der Sachlage mit den Keimen der Verwicklung, die Verwicklung mit ihren Kämpfen, deren Gipfel die Kataſtrophe iſt, welche ebenſoſehr als das Ende der Mitte, wie als der Anfang des Endes erſcheint, und das Ende d. h. die ſchließliche Löſung,

der Ablauf der Kataſtrophe bis zum eigentlichen äußeren Schluß. In der Ilias bildet den Anfang Zorn und Grollen des Achilles mit der ganzen Lage der Griechen und Trojaner im Hintergrund, die Mitte ſein Vorbrechen zur Theilnahme am Streit in Folge des Tods des Patroklus bis zum Kampfe mit Hektor; der Tod des letzteren, mit Troja's ſicherem Untergang im Hintergrund, iſt die Kataſtrophe, die ebenſoſehr die Mitte abſchließt, als den Ablauf eröffnet, deſſen eigentlicher Inhalt in der Zurückgabe des Leichnams und dem Begräbniß des Patroklus liegt. So beſteht in der Odyſſee aus den Schickſalen des Helden unmittelbar vor ſeiner Rückkehr nach Ithaka mit Einſchluß deſſen, was er vor Beginn des Epos erlitten hat und was in den Aufenthalt bei den Phäaken als Erzählung eingeſchoben iſt, der Anfang; die Scenen nach der Rückkehr, die ſämmtlich in den Vorbereitungen zum Kampfe mit den Freiern zuſammenlaufen, bilden die Mitte oder Verwicklung; mit dem Kampfe ſelbſt iſt das Gedicht auf ſeiner Höhe, unmittelbar an der Kataſtrophe, die Entſcheidung deſſelben iſt Anfang der Löſung, des Ablaufs, und was noch folgt, die Reinigung des Saals und Hauſes, Beſtrafung der Treuloſen, die Scene mit Penelope, dann die wahrſcheinlich ſpäteren Zuthaten: der Auftritt in der Unterwelt, die Begrüßung des Laertes und Dämpfung des Aufruhrs, der eigentliche Ablauf, das Ende. Im Nibelungen-Liede ſtellt der ganze Theil bis zu Chriemhildens zweiter Vermählung ebenſoſehr die Expoſition für das Folgende, als ein eigenes Epos mit Anfang (bis zu dem Streite der Weiber), Mitte (von da bis zur Ermordung Sigfried's), Ende (Klage, Trauer, neue Kränkung der Chriemhilde durch den Raub des Schatzes) dar; im Folgenden waltet Sigfried's Geiſt als Nemeſis im Rachedurſt der Chriemhilde: Anfang bis zu der Einladung der Nibelungen, Mitte von den erſten Ausbrüchen des feindſeligen Geiſtes, nachdem ſie in Etzelenland angekommen, bis zu der Ermordung Gunther's und Hagen's im Gefängniß, Ende das Gericht, das Dieterich von Bern an Chriemhilde vollſtreckt, und, wenn ſie mit dem Epos noch verbunden wäre, die Klage. Die Ilias erſcheint als ſchlußlos nur dann, wenn man verkennt, daß der Dichter aus dem großen Cyklus eine Parthie herausnehmen mußte, in der ſich als in einem engen Ring ein Bild des Ganzen geben ließ, ſie erſcheint als über ihren natürlichen Schluß fortlaufend nur dann, wenn man verkennt, daß ein Epos voller ausathmen muß, als ein Drama. Die Annahme einer gewiſſen Schlußloſigkeit des Epos hat nur ſo viel Wahres, daß dieſe Gattung mehr, als andere Kunſtwerke, vielleicht am meiſten noch dem Gemälde ähnlich, das unbeſtimmte Bewußtſein erregt, daß die Kette der Dinge und Begebenheiten, obwohl hier eine ideale Einheit aus der empiriſchen Unendlichkeit einen Ausſchnitt gibt, über dieſen Ausſchnitt fortläuft. Im Romane namentlich mag es zweifelhaft ſein, ob wir über das Ende der Nebenperſonen etwas mehr oder weniger erfahren ſollten. **Vergl. hierüber die Anm. zu §. 501.**

§. 871.

Diese Eigenschaften begründen einen gewissen generischen Charakter der epischen Dichtung und es scheint daher zunächst, daß sie aus der logischen Reihe der Formen der Poesie heraustrete.

In der epischen Poesie sind der Dichter und sein Object vereinigt und doch unterschieden; obwohl dem **Geiste** der Behandlung nach jener zurücktritt, bleibt er doch dem einfachen **Sachverhalte** nach sichtbar gegenwärtig neben seinem Stoffe. Dieß Verhältniß wurde als eine naive Syntheſe bezeichnet (§. 865). Nach dieser Seite haben wir ein einfaches Beisammensein der zwei Factoren, die in den andern Formen der Poesie sich gegenseitig absorbiren, denn in der lyrischen geht die Welt im Dichter, in der dramatischen der Dichter in seiner Welt auf. Das Epische erscheint schon dadurch als eine elementarische Form, die zu den beiden andern nicht im Verhältnisse der Coordination steht wie Einzelnes zu Einzelnem, sondern in dem des Allgemeinen zum Einzelnen, der ursprünglichen Einheit zu den Formen des Gegensatzes. Nimmt man nun den Geist der Behandlung dazu, so scheint auch nach dieser Seite der epische Dichter durch seine objective Ruhe und ideale Universalität, sowie durch seine Aufgabe, selbst Alles klar zu zeichnen und dem innern Auge zur Erscheinung zu bringen, weit mehr der Dichter überhaupt, ja der Künstler überhaupt zu sein, als es der lyrische und dramatische ist. Der Künstler überhaupt: denn Objectivität ist Grundbegriff aller Kunst gegenüber dem blos subjectiven Phantasiegebilde und man kann mit W. v. Humboldt (a. a. O. S. 46 u. 49) es so wenden: er gleiche am meisten dem bildenden Künstler, die bildende Kunst stelle aber das Wesen der Kunst an sich am reinsten dar; man kann ihn, den Schöpfer der „Sculpturbilder der Vorstellung" (Hegel a. a. O. S. 322), näher dem Bildhauer vergleichen und nun daran erinnern, wie die Plastik mit einem gewissen Anspruch auf den Werth einer absoluten Kunst inmitten der bildenden Künste ruhig thront. Dieß Alles weist nun wieder ganz auf Göthe's normale Dichternatur und in jenen Stellen des Göthe-Schiller'schen Briefwechsels, worin überhaupt das Drama gegen das Epos zurückgesetzt wird, sagt denn dieser das interessante Wort über jenen: „ich glaube, daß blos die strenge gerade Linie, nach welcher der tragische Dichter fortschreiten muß, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit freier Gemüthlichkeit äußern will; alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensiren kann, der Hinblick auf einen Zweck genire Sie, und vielleicht sind Sie gerade nur deßwegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind" (a. a. O. Th. 3, S. 361). Die

freie Ruhe des epischen Dichters gründet sich, wie wir gesehen, namentlich auf die Vergangenheit seines Objects und wenn die Ferne eine idealisirende Kraft hat, so kommt sie vor Allem ihm zu statten: ein weiterer Ausdruck für den Satz, daß diese Form durch reine Idealität außer und über den andern stehe. Endlich enthält ja das Epos im Keime das Lyrische und Dramatische; die objective und sinnliche Haltung schließt Momente des hervorbrechenden subjectiven Gefühls, sei es das des Dichters oder seiner Personen, nicht aus, und die Handlung nimmt oft genug durch die directe Rede dialogische Form an, so daß die Betheiligten gegenwärtig vor uns aufzutreten scheinen. — Hier lassen wir diesen Satz von dem Vorzuge, richtiger vor der generischen Natur der epischen Poesie stehen. Der Ausdruck des §.: „es scheint zunächst" wird im Fortgang zu den weiteren Formen seine Erledigung finden.

2. Die Arten der epischen Poesie.

§. 872.

In der gesammten Ausbildung der epischen Poesie treten nur zwei Formen auf, welche in dem Sinne rein und ächt sind, daß jede von ihnen als wirklicher Typus eines der Style erscheint, deren großer Gegensatz die Geschichte aller Kunst beherrscht: das griechische Heldengedicht und der moderne Roman. Alles Andere stellt sich unter den Maaßstab des ersteren und fällt, trotz mancherlei werthvollen Eigenthümlichkeiten, an Werth unter dasselbe; der Roman dagegen ist zwar eine sehr mangelhafte Form, aber bestimmter und selbständiger Ausdruck eines Styls.

Der Inhalt dieses §., der wohl nur auf den ersten, flüchtigen Blick paradox erscheint, ist durch die folgende Ausführung zu rechtfertigen.

§. 873.

Während das einzige ursprüngliche Gedicht im idealen Style, welches der 1.
Orient hinterlassen hat, das indische, Ansätze von ächt epischer Schönheit in
das Formlose auflöst, steht das griechische Epos so in einziger Vollendung 2.
da, daß es als historische Erscheinung doch ganz mit dem Begriffe der Sache zusammenfällt; denn in einer Dichtungsart, welche ihrem Wesen nach ein plastisches und naives Weltbild fordert, wird das Vollkommenste da geleistet, wo nicht nur die Phantasie des Volksgeistes an sich plastisch ist, sondern auch das dichtende Bewußtsein sich zur Kunstpoesie erhoben hat,

ohne den Boden der Naivetät zu verlassen. Den Stoff entnimmt diese Dichtung aus der Heldensage und dem mit ihm vereinigten Göttermythus und entfaltet in ihm ein vollständiges, organisches Bild des nationalen Lebens in welthistorischem Zusammenstoße. Die rhythmische Form entspricht rein der bewegungsvollen Würde des Inhalts.

1. Wir können uns bei dem indischen Epos nur kurz aufhalten und müssen auf das verweisen, was in §. 343 ff. über den Charakter des Orients überhaupt, in §. 346, 1. über Indien insbesondere, dann in §. 426 ff. über die orientalische, und §. 431, 1. speziell über die indische Phantasie gesagt ist. Mahabharata und Ramayana enthalten Ansätze, die sich ganz homerisch fühlen, namentlich die eine der großen Episoden des letzteren, in seinen Hauptbestandtheilen ursprünglicheren Epos, Nalas und Damajanti. Allein wie die frühere einfache Religion Indiens, so sind diese — man weiß nicht, soll man sagen: Keime oder Trümmer eines gesunden heroischen, plastisch gezeichneten Bildes ächter männlicher Thatkraft, gediegener Sitte, gehaltener weiblicher Lieblichkeit und rührender Treue überwuchert worden von der zwischen Mythologie und bloßer Symbolik wild schwankenden, alle Umrisse auflösenden Einbildungskraft, von der Doctrin, die unter Anderm eine ganze Theologie in einem Gespräch vor der Schlacht ausspinnt (in der Episode Bhagavadgita), von absurder Vergötterung des Thierischen (Affe Hanuman in Ramayana). Es ist eine epische Poesie, welche in Religionsphilosophie, namentlich Theogonie (Herabkunft der Ganga in Ramayana) zurücksinkt oder übergeht. Das Theogonische werden wir aber überhaupt gar nicht zur reinen Poesie ziehen, sondern in den Anhang vom Didaktischen verweisen, denn es ist nicht reine Versenkung einer allgemeinen Wahrheit in ein Bild des Lebens. Die theologische Verschwemmung des rein Menschlichen hat denn auch an die Stelle des heroischen Handelns das wahnsinnige Büßerwesen gesetzt, das mit seinen mehr als tausendjährigen Peinigungen selbst den Götterhimmel zu sprengen droht. Daß die gelenklose Gaukelei der Phantasie im Umfang des Epos maaßlos ist wie in allen Formen und Zahlen des Inhalts, in der Composition kein Verhältniß zwischen Hauptkörper und Episode kennt, unorganisch die Theile ineinanderschachtelt, folgt nur von selbst aus ihrem innern Charakter.

2. Der vorh. §. hat das griechische Heldengedicht und den Roman noch nebeneinandergestellt, doch bereits den letzteren eine mangelhafte Form des Styls genannt, dem er angehört; wir fügen zunächst so viel hinzu: der Roman wird zwar nicht durch den Maaßstab des ursprünglichen Epos gerichtet, denn er stellt sich nicht unter denselben, wohl aber durch den Maaßstab einer Aufgabe, die offenbar von einer andern Dichtungs-Art vollkommener zu lösen ist, der ihn also zu einer zweifelhaften Gestalt herunterſetzt. Hiedurch

wird nun das homerische Heldengedicht als einzig und absolut hingestellt. Es verhält sich hier wie in der Sculptur: eine historische Erscheinung fällt mit dem Begriffe der Sache zusammen, ist normal. Wenn man das Wesen der Sculptur schildern will, schildert man die griechische, und umgekehrt; ebendieß gilt von dem Wesen des Epos an sich und von dem homerischen Epos. Es hat aber nicht nur die Bedeutung eines Beispiels, wenn hier an jene Kunst erinnert wird, vielmehr erhellt, daß dasselbe Volk, das durch die Reinheit der Objectivität seines Kunstgeistes in der bildenden Kunst das normale Höchste im Gebiete der Sculptur leistete, ebendarum auch in der Poesie das schlechthin Musterhafte im Gebiete des Epos hervorbringen mußte; denn es bedarf keines Beweises mehr, daß die epische Darstellung in der Art, wie sie die klare und ruhige Vergegenwärtigung der Dinge, die volle Gegenüberstellung scharf abgesonderter Bilder zur wesentlichen Aufgabe hat, auf's Innigste der Sculptur entspricht. Hieran knüpft sich unmittelbar das Moment des Naiven. Mit diesem Einen Worte bezeichnen wir den Weltzustand, wie er in der epischen Dichtung aufgefaßt wird, die unmittelbare Harmonie, worein hier die Welt der innern Motive mit der Welt der sinnlichen Bedürfnisse, Thätigkeiten, Culturformen zusammengeht. Nun kann aber kein günstigeres Verhältniß eintreten, als wenn der Dichter im edelsten Sinne des Worts naiv ist, wie sein Gegenstand. Es führt dieß auf den Unterschied der naiven und der bewußten Kunst, der seine höchst wichtige Geltung erst im Gebiete der Poesie erlangt und hier als Gegensatz der Volkspoesie und Kunstpoesie auftritt (vergl. §. 519). Nun ist aber die Volkspoesie in ihrer Innigkeit und Frische und mit ihrem Minimum von technischer Kunstbildung doch zu arm, den großen Stoff der epischen Poesie anders, als in getrennten einzelnen Liedern, zu gestalten. Solche Lieder (Rhapsodien) sind bekanntlich die Elemente, aus denen überall das ursprüngliche, allein ächte Epos erwachsen ist. Sollen sie nun zu einem künstlerischen Ganzen umgebildet werden und doch der epische Charakter nicht verloren gehen, so bedarf es einer Kunstbildung mit Einsicht in die Aufgabe, die doch unerschütterlich naiv bleibt. Keinem andern Volke ist aber das Glück geworden, wie den Griechen, ihr National-Epos zu vollenden in dem Momente, da eben die naive Poesie die Vortheile der Kunst in sich aufnimmt und die Kunstpoesie den ganzen Vortheil der Naivetät genießt. In der getrennten Volkspoesie fragt man nach der Person des Dichters gar nicht, in dieser künstlerisch erhöhten Volkspoesie dagegen ist allerdings die künstlerische Vollendung eines epischen Ganzen offenbar einem, auf ungezählten Stufen von Vorarbeitern aufgestiegenen hochbegabten Einzelnen zuzuschreiben, der aber doch Volksdichter und daher namenlos bleibt. Doch könnten wir uns mit einem andern Ergebniß immerhin auch versöhnen: denn wo die Dichtkunst noch eine instinctive Macht ist, läßt sich

eine Mehrheit von Dichtern, die wie Bienen ein Ganzes bauen, auch ohne tief verschiedene Thätigkeit des Letzten, der die Hand anlegt, nicht allzuschwer vorstellig machen. Diesem hohen Glücke der Kunst gesellt sich nun das andere des Stoffs. Es erhellt nämlich aus unserer allgemeinen Erörterung auch dieß, daß für die epische Auffassung der absolut entsprechendste Stoff das heroische Jugendalter eines Volkes ist, wie wir es in §. 328 in Kurzem charakterisirt und dabei auf Hegel's ausgezeichnete Darstellung verwiesen haben. Dieser Zustand konnte aber bei keinem Volke so poetisch sein wie bei dem der Griechen, dessen Charakter auch in der historischen Zeit die schönen in §. 348 ff. geschilderten Grundzüge bewahrt. Die Heldensage, reich und rein bildend wie keine andere (§. 436), hat einen Moment aus diesem vorgeschichtlichen Altalter, einen Rachezug gegen eine asiatische Stadt ergriffen und zu einem Bilde gesteigert, das eben in und mit den Liedern selbst fortwuchs bis zu der Idealität, die es in der letzten Hand gewann. Wir haben vor uns das Jugendleben eines unendlich zukunftreichen Volks, das seine Nationalität im Kriege bekräftigt. Die Tapferkeit ist die Cardinaltugend und so durch den bestimmenden Mittelpunct dafür gesorgt, daß wir es rein episch mit dem „nach außen wirkenden Menschen", „der Naturseite des Charakters" zu thun haben. Die ganze Nation ist, wie im näheren Sinn der Einzelne, nach außen gewendet und zwar in einem welthistorischen Zusammenstoße, worin sie sich ihrer Eigenthümlichkeit, ihres Werths, ihres großen künftigen Berufs bewußt wird und alles Einheimische den Accent der gegensätzlichen Spannung erhält. Dieser Gegensatz ist aber wesentlich der des rein Menschlichen gegen das Barbarenthum. Neben der Wildheit, die des Feindes entrissene Schaam den wilden Hunden und Geiern zur Beute hinwirft, ist die zarte Knospe rührender Humanität erschlossen, der Sinn für die tieferen und feineren Kräfte der Intelligenz aufgegangen. Eine Gruppe plastisch fester Charaktertypen repräsentirt die Grundzüge des Nationalgeistes auf der gegebenen Stufe seiner sittlichen Entwicklung. Das ganze Leben der nationalen Sitte, in naiver Verwunderung über die fremde, breitet sich aus. Das einfachste Thun erscheint als ein ursprüngliches, ehrwürdiges und eine Wäsche am Fluß, besorgt von einer Königstochter, wird zum anmuthigsten, rührendsten Bilde; auch dabei gedenkt man gern Göthe's, wie er schon in Werther's Leiden seinen Beruf zum epischen Dichter gezeigt hat durch die schöne Stelle über das „Wasserholen am Brunnen, das harmloseste Geschäft und das Nöthigste, das ehemals die Töchter der Könige selbst verrichteten." Die Kunst hat sich in diesen Zuständen schon kräftig genug entwickelt, um durch Schmuck jeder Art das Bedürfniß zu veredeln, aber sie begegnet noch einem kindlichen Staunen, Alles ist noch frisch. Keine Lebensform ist in dem reichen Ganzen vergessen, kein wesentliches Gefühl, keine Gewohnheit, kein

Hauptzug der herrlichen umgebenden Natur; die Nation besitzt in diesem Gesammtbilde, dieser „Bibel des Volks“ (Hegel Aesth. Th. 3, S. 332), einen Schatz, der für alle Seiten des Lebens den unerschöpflichen Grundtext enthält. Dieß Alles ist nun durch reine Künstlerhand sonnenhell beleuchtet, steht aufgeschlagen in unendlicher Klarheit vor uns, ist durchaus rein geschaut. Die Weihe der Idealität gewinnt aber der große Stoff schließlich dadurch, daß sich Alles an die Götter knüpft, daß Heldensage und Mythus überall ineinandergehen. Die lenkenden Mächte des Lebens, Natur-Ursachen, Gesetze heiliger Sitte, Forderungen des Vaterlandes, innere Motive des Besinnens und Wollens sind als Götter neben die Menschen gesetzt und handeln mit ihnen durcheinander auf Einem Boden. Diese poetische Tautologie ist das unendliche Erhöhungsmittel für die Grundempfindung, in diesem Lichte wird Alles absolut und es verhält sich auch hier wie in der Sculptur, welche wesentlich eine Götterbildende Kunst ist. Es ist natürlich nicht blos Poesie, sondern wesentlich Glauben; eine nicht geglaubte Welt transcendenter Wesen kann nur in seltenen, einzelnen Momenten durch besondere Kraft der Zurückversetzung der Phantasie belebt werden. Aber das schlicht Geglaubte ist zur reinsten Gestalt der Schönheit erhoben und auch hier Alles hell, sonnenklar, während die indischen Götter im Nebel des wirren Gestaltenwechsels taumeln.

Es sind nun unserer allgemeinen Bestimmung des Wesens der epischen Poesie mehrere neue Momente zugewachsen, die nur vom ursprünglichen Epos, dem volksthümlichen, doch dem plastischen Idealstyle angehörigen Heldengedichte gelten: Entstehung aus naiver Poesie der Form nach, nationaler Krieg, weltgeschichtliche Collision, Verbindung der Heldensage und des Göttermythus dem Inhalte nach. Ob und wieweit alle diese spezielleren Bedingungen als Maaßstab gelten, nach welchem zunächst die Erscheinungen zu beurtheilen sind, die bei allem Unterschiede doch mit dem homerischen Epos sich unter das Prinzip des idealen Styles stellen, dieß muß sich nun zeigen; doch ist vorher eine wichtige Unterscheidung innerhalb dieses Styls aufzustellen. — Was die Form im engsten Sinne des Wortes, das Metrum, betrifft, so müssen andere Zeiten deren andere finden können, aber daß der Hexameter durch seine Beweglichkeit in der Haltung, seine Freiheit und sein Spiel in der Majestät als heroisches Maaß nicht übertroffen werden kann, durften wir schon bei der allgemeinen Charakteristik der epischen Poesie aussprechen (§. 869, Anm. 2.).

§. 874.

Wie jedoch alles geschichtliche Leben der Kunst darauf beruht, daß die Styl-Gegensätze ineinander übertreten, so stellt sich auch im klassischen Idealstyle

der epischen Dichtung neben das erhabene, pathetische Heldengedicht ein Epos, das seinem Hauptinhalte nach rührendes, das Innerliche mehr betonendes, die
2. Einzelzüge individueller zeichnendes Sittengemälde ist, und in dieser Richtung entsteht zuletzt das kleine Bild des Volkslebens mit entferntem Anklang sentimentaler Vertiefung in die Stille des Engen und der Natur: das Idyll.

1. Aristoteles unterscheidet (Poetik C. 24) ein einfaches und ein verwickeltes, ein pathetisches und ein ethisches Epos; einfach und pathetisch, sagt er, ist die Ilias, verwickelt und ethisch die Odyssee. Ethisch heißt hier, was wir sittenbildlich nennen, mit dem Unterschiede, daß das eigentliche Sittenbild in der Malerei keine Fabel hat und haben kann, sondern nur Gebaren, Gewöhnung, Zustände in ihrem bleibenden, wiederkehrenden Wesen schildert. Das Merkmal der verschlungenen Composition haben wir als untergeordnet nicht in den §. aufgenommen; natürlich aber ist es allerdings, daß, wo nicht die großen Leidenschaften den Inhalt bilden, welche auf dem Schauplatze der Heroenthat walten, dafür ein Reiz des Suchens und Findens eintreten wird, der in der Composition, doch auch in der Fabel an sich begründet sein muß: Anziehungen, Spannungen, die hingehalten, nach manchem Wechsel befriedigt werden und sowohl nach Stoff, als Behandlung ein wärmeres, concentrirteres subjectives Element in das Epos bringen. Hiemit kündigt sich ein Motiv an, das erst im romantischen und modernen Ideal seine volle Ausbildung zu finden bestimmt ist: die Liebe. Im antiken Epos ist es eheliche Liebe mit Heimath und Hauswesen, was den Mittelpunct dieser Form, der Odyssee bildet. Aristoteles sagt: die Odyssee ist verschlungen, denn sie ist durchaus Erkennung (und sittenbildlich); d. h. die Spannung auf das Wiedersehen ist der poetische Reiz, sie wird durch viele, von der Composition ineinandergeschlungene Hemmungen hingehalten bis zum Ende. Da nun das Subject der Erkennung natürlich liebende Menschen sind, so erhellt, wie in der ἀναγνώρισις des Aristoteles der Keim oder das antike Vorbild des Romans als höchst interessante Andeutung oder Ahnung verborgen liegt. Und wirklich: die Odyssee ist „der antike Ur-Roman (J. P. Fr. Richter Vorsch. d. Aesth. §. 66). Es folgt von selbst, daß das Innerliche auch überhaupt mehr in den Vordergrund tritt, wenn Sehnsucht und Wiedersehen den Haupt-Inhalt bildet; Odysseus am Ufer der Insel der Kalypso in das Meer hinausweinend, die trauernde Penelope in der einsamen Kammer und der suchende Sohn sind Bilder eines innigeren Seelenlebens. Nur daß natürlich das epische Grundgesetz, wonach alles Innerliche in sinnlicher Ausführlichkeit der Erscheinung sich geben muß, unangetastet bleibt. Auch die Natur wird jetzt mit subjectiverem Interesse beschaut, das Meer, die landschaftlichen Reize, die Grotten, Quellen, Bäume u. s. w. So erscheint die Odyssee wirklich als „der

Mond" neben der Ilias „der Sonne". — Im Style dieſer Form des Epos erkennen wir ein erſtes Auftauchen der charakteriſtiſchen, die individuelleren Züge aufnehmenden Richtung innerhalb der direct idealen, wiewohl natürlich noch feſt am Bande des plaſtiſchen Schwunges gehalten: die Einzelheiten des häuslichen Lebens, der idylliſchen Wirthſchaft mit Sauhirt und Rinderhirt, bis hinaus auf den armen, treuen Hofhund, des Gebarens und der Gewöhnungen der Menſchen nach allen Seiten, treten in ſchärferes Licht, als ſonſt die Antike es anſteckt. Kann man im weiteren Sinn alle epiſche Poeſie ſittenbildlich nennen (vergl. §. 867, *.), ſo iſt es alſo dieſer Prototyp des Romans in dem engeren Sinne des Worts, auf den wir eben da ſchon hingewieſen haben.

*. Das ſpäte Alterthum trägt nun die Leuchte noch weiter weg vom heroiſchen Schauplatz in das Enge des Menſchenlebens, die Zuſtände der Sitte im nahen und innigen Umgang mit der Natur. Theokrit's Idyllen ſind bekanntlich etwas Anderes, als die moderne Gattung dieſes Namens: das Intereſſe für das Anſpruchloſe und ſtill Glückliche des Landlebens, für die Reize der Natur iſt noch durch keine Culturmüdigkeit, keine Kämpfe des ſubjectiven Bewußtſeins geſchärft, die Figuren ſind auch nicht blos Hirten, Fiſcher u. ſ. w., ſondern zum Theil Handwerker, Bürgerfrauen u. dergl., das Neue liegt mehr im Anwachſen der charakteriſtiſchen Stylrichtung, im Belauſchen und Aufnehmen des ungenirt Derben, die Ausführung beſteht in kleinen Bildchen ohne Fabel oder nur mit unentwickeltem Keim einer ſolchen; daher εἰδύλλιον: (Sitten-) Bildchen. Dennoch macht ſich ein entfernter Anklang von ſentimentalem Intereſſe fühlbar: ohne Ueberdruß an einem zerfallenen öffentlichen Leben hätte ſich der Sinn nicht dieſen Heimlichkeiten des Kleinlebens, der Zufriedenheit und der milden Parodie göttlicher Selbſtgenügſamkeit in der Stille zugewendet und in dem Blicke, womit dieſe Dichtung auf den Heimlichkeiten und Schönheiten der Natur ausruht, liegt doch ein Ausdruck tieferer Erwärmung, die im ſtreng Claſſiſchen nur ganz vereinzelt auftaucht. Zarte Anſätze zu dem Allem finden ſich aber allerdings ſchon in der Odyſſee; man denke, was das Letzte betrifft, nur an die Schilderung der Umgebungen der Kalypſo-Grotte (V Geſang).

§. 875.

Die römiſche Poeſie erzeugt ein Kunſt-Epos, welches ſich, obwohl ihm ein Geiſt pompöſer Großheit eigen iſt, durch künſtliche Nachbildung ſämmtlicher Merkmale des Homeriſchen unter den Maaßſtab des letzteren, das doch aus der naiven Poeſie entſprungen iſt, ebendadurch aber als ein Werk der Reflexion, zum Theil auch der zu ſehr geſteigerten ſubjectiven Empfindung, außerhalb des Aechten ſtellt. Das Kunſt-Epos iſt kein reines Epos.

Es kann hier nicht die Aufgabe ſein, Virgil's Aeneis nach allen ihren Zügen zu ſchildern, ſondern nur, den großen Zuſammenhang in's Auge zu faſſen, worin dieſes Werk der bewußten, correcten, eleganten Kunſt an der Spitze einer ganzen Gattung und Generation ſteht, die mit ihm gerade durch den von ihr ſelbſt thatſächlich anerkannten Maaßſtab jenſeits der richtigen Linie, in das Zweifelhafte verwieſen wird. Denn ein Product der bewußten Kunſt, das in allen weſentlichen Zügen der (zwar auf dem Uebergange zur Kunſtpoeſie begriffenen, doch in ihrem Weſen noch reinen) naiven Volkspoeſie nachgebildet iſt, richtet ſich eben durch ſich ſelbſt und bekennt ſich als unächt. So erwächst der Satz, der uns im Folgenden führen wird: daß das Kunſt-Epos kein reines Epos iſt. Die vollendete Bildung iſt dem Weltzuſtande nach proſaiſch geworden in Staat, Geſellſchaft u. ſ. w.; dieſer Zuſtand macht natürlich die Poeſie an ſich nicht unmöglich, aber er verweiſt ſie an diejenigen Formen, welche nicht ein Bild der unmittelbaren ſchönen Einheit des innern und äußern Lebens im Großen (im Kleinen iſt es etwas Anderes) fordern; denn dieſem Zuſtande muß man nahe ſtehen, wenn man ihn künſtleriſch wiedergeben will. Verſucht es der Künſtler dennoch, ſo iſt er zur Nachahmung genöthigt und das Urſprüngliche nachahmen iſt ein innerer Widerſpruch. Beſonders deutlich zeigt ſich dieß am Einwirken der Götter: ſie ſind nicht mehr lebendig geglaubt, daher iſt es bereits Maſchinerie. Allein dieß iſt nur ein Ausdruck davon, wie der Standpunct im Ganzen verloren iſt: kein Zug, der ein flüſſig einfaches Naturſein des Menſchen darſtellen ſoll, hat hier die Wahrheit, die nur in einer Welt möglich iſt, von deren Naivetät auch ihr inniger Götterglaube Zeugniß gibt. Der Menſch, der das Naturband gelockert hat, lebt tiefer nach innen: das Sentimentale (namentlich in der Liebe der Dido) wird daher ſtärker, weit zu ſtark für das Heldengedicht. Der römiſche Geiſt der That, das mannhaft Gewaltige, Herrſchende, Maſſen-Bewegende, in der Form feierlich Große (vergl. §. 352 ff., 442 ff.) bleibt dieſem Epos ein unbenommener Ruhm, hat auch epiſchen Charakter, aber nicht hinreichenden, das ganze Weltbild epiſch zu beſtimmen. — Wenn nunmehr die Poeſie ſich zu den Hirten begibt, ſo iſt es ſchon Flucht aus einer falſchen, naturloſen Cultur, der Sehnſucht wohl erſcheint ein Bild des naturvollen Lebens, aber ein beſchränkteres, vom großen Schauplatz heimlich abgelegenes; Virgil's Eklogen und Georgica werden die Stammväter der modernen Idylle.

§. 876.

Im Mittelalter treten bei zwei Völkern Heldengedichte auf, die ihrem Kerne nach dem griechiſchen an ächt epiſchem Charakter ſich zur Seite ſtellen, denen aber nicht das Glück einer ununterbrochenen Fortbildung und Abſchließ-

ung durch höhere Kunst innerhalb der Volkspoesie zu Theil wurde, so daß sie als ein Ganzes aus verschiedenartigen Schichten überliefert sind: das persische und das deutsche. Das letztere unterscheidet sich dem Inhalte nach von dem griechischen namentlich durch einen intensiv tragischen Geist des Schicksals, mit dem der Heldencharakter zu einer finstern Größe zusammenwächst, steht ihm aber in seinen Grundbestandtheilen, sowie durch Scheidung in die zwei Formen (§. 874), ebenbürtiger gegenüber, als das Epos irgend eines andern Volkes.

In dem Zusammenhange, wie wir hier die logische Eintheilung und die geschichtliche Entwicklung ineinanderarbeiten, stellen sich die beiden Heldengedichte, von denen die Rede ist, an den Schluß der Lehre vom Epos im ursprünglichen Sinne des Wortes und an den Anfang der Poesie des Mittelalters, richtiger: zwischen heidnisches Alterthum und muhamedanisches, christliches Mittelalter so hinein, daß jenes den Kern, dieses (in Persien im zehnten, in Deutschland zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts) den formellen Abschluß gibt. Der große Unterschied ist nun freilich der, daß im Oriente Firdussi den ächt epischen Bestandtheil seines Schahname, die uralte Heldensage vom Kampfe zwischen Iran und Turan mit der herrlichen Heldengestalt Rusthems, ganz im Sinne eines Kunstepos voll Glanz und Reichthum der Phantasie, aber auch mit der grübelnden Künstlichkeit der reifen muhamedanischen Bildung abschließt oder vielmehr zu dem kleineren Theile eines Ganzen von massenhaftem, den weitschichtigen Geschichtsstoff in sich fassenden Umfang herabsetzt, während dagegen die deutsche Heldensage im Volksliede fortlebt und ihren Abschluß Händen oder einer Hand verdankt, die sich nur ein kleines Maaß von Kunstbildung angeeignet. Der Prozeß der Entstehung des deutschen Epos wäre soweit immerhin demjenigen, wodurch die Homerischen Epen entstanden sind, ähnlich genug. Auch der Stoff ist bei allem Unterschiede von tief verwandter, wahrhaft epischer Natur. So schlechthin kann Homer nicht Maaßstab sein, daß nicht eine Charakterwelt, die mit ungleich gröberer Form tiefer und härter in sich gedrängt ist, noch als ganz episch gelten könnte; eine Heldenstatue aus dunklem Granit ist nicht so erfreulich, wie eine aus Marmor, kann aber immer noch monumental genug sein; die geringere Flüssigkeit, der Stempel einer kargeren, winterlicheren Natur, die derbe, pralle Haltung erscheint doch so ganz und ächt naiv, sächlich, fern von jener Subjectivität, die das Band der Unmittelbarkeit zerschneidet, der Geist so gediegen instinctiv, in Massen handelnd, Massen bewegend, mit Roß und Schwert im gesund realen Verkehr, kindlich all der Dinge, die schön und gewaltig sind, sich erfreuend, in alter Väterfitte einfach wurzelnd, daß man sich durchaus in der rechten epischen Luft befindet. Die Leidenschaft, hier die Rache, geht ihren breiten und langen Weg ächt heidnisch reflexionslos wie eine

Naturgewalt, ein Strom ohne Wehre, und das Gewiſſen kommt als objective Macht in perſönlicher Form, als die That eines Größeren und Stärkeren über ſie. Die Helden ſind ächte Typen nationaler Grundzüge, die Heldinnen nicht minder. Daß faſt keine tranſcendenten Mächte einwirken, daß Odin und der Fluch, den Andwari auf das Gold gelegt, in der deutſchen Sage ausgewaſchen iſt und einzig noch Alberich und die Meerweiber als mythiſches Motiv bleiben, iſt ſchon ein ſchwierigerer Punct. Allein wir können uns auch gefallen laſſen, daß der Mythus nicht ausdrücklich im Epos hervortritt, nur noch durchſchimmert; es mag genügen, daß das Element des Ganzen noch daſſelbe ſei, das urſprünglich auch den Götterglauben nothwendig in ſich befaßt, daß nur an deſſen Stelle die Motive noch nicht in der Weiſe ſubjectiver Reflectirtheit in das Innere geworfen ſeien, daß mit Einem Worte nur die Form des Bewußtſeins überhaupt noch objectiv, „grundheidniſch“ ſei. Gewonnen aber wird im deutſchen Epos durch ſolche Haltung jene eiſerne Großheit des Charakters, der ganz mit dem Schickſale zuſammenwächst, ächt erhaben es zu ſich herüberzieht und ſo mit ihm identiſch wird, indem er ſeine That ganz auf ſich nimmt, für alle Folgen einſteht und dem ſicheren Untergang ohne Wanken entgegengeht. Es iſt dieß noch nicht zu dramatiſch, deßwegen nicht, weil aller bewußte Conflict von Prinzipien noch ausgeſchloſſen und weil der Schickſalsgang durch die epiſch nöthigen, vielen und breiten Retardationen gehemmt iſt. Die bange und ſchwüle Atmoſphäre, der Drang zum tragiſchen Ende, dieſer düſtere Balladengeiſt bleibt aus denſelben Gründen noch in den Grenzen des Epiſchen und erſetzt gewiſſermaaßen das Einwirken feindſeliger Götter. Glücklichen Schluß haben wir in §. 868 nicht als nothwendig erkannt. Man kann ſagen, es äußere ſich im drängenden, geſpannten tragiſchen Geiſte des Nibelungenlieds ein dramatiſcher Beruf des germaniſchen Dichtergeiſtes, aber er zerſtört in dieſer Erſcheinung noch nicht das Weſen des Epos. — Das Unternehmen, wovon es ſich handelt, iſt zwar kein nationales, doch fühlt ſich im Heldenkampfe gegen die Hunnen noch die weltgeſchichtliche Colliſion des deutſchen Volkes, ſein großer Beruf, den es in den Rieſenſchlachten der Völkerwanderung bewährt hat, vernehmlich durch. Sitte und Culturform iſt nach manchen Seiten ächt epiſch, ausgiebig, reichlich und doch gediegen, namentlich wenn man die Gudrun zu den Nibelungen hinzunimmt, die ſo ſchön der Odyſſee, wie dieſe der Ilias, entſpricht. — Nun aber drängen ſich auf der andern Seite die großen Uebelſtände auf, die ſich alle darin zuſammenfaſſen, daß das deutſche Volk nicht das Glück gehabt hat, in ununterbrochen ſtetigem Gange ſeine Heldenſage bis zum Abſchluſſe fortzubilden: das Vergeſſen urſprünglicher Motive der Handlung, die doch noch durchſchimmern und in ihrer richtigen Geſtalt zum Verſtändniſſe nöthig ſind (ſo namentlich

Sigfried's frühere Verlobung mit Brunhilden), das Eintragen geſchichtlicher Perſonen und Verhältniſſe, die weſentlich umgebildet ſind und doch nicht genug, um uns den Anreiz kritiſcher Vergleichung der Geſchichte zu erſparen, der uns peinlich den poetiſchen Genuß ſtört, endlich und namentlich die Einflechtung heterogener, chriſtlich ritterlicher Culturformen, die den breitſchultrigen Recken wie ein enger, zierlicher Rock viel zu knapp ſitzen. Dieß von der Seite des Inhalts. Vergl. hiezu §. 355, a. zu dem ganzen Bilde §. 459. Was die Form betrifft, ſo erkennen wir eine Volkspoeſie, die nicht auf dem Puncte des Uebergangs zu einer ſo ſchönen Kunſtpoeſie ſteht, wie die Homeriſche. Sie hat eine alte Schönheit (Hildebrandslied) verloren und eine neue, künſtleriſch freiere nicht gewonnen. Man ſieht, der Dichter trägt eine Anſchauung in ſich, aber er kann ſie nicht herausgeben, nicht entfalten. In ſeiner Hand wird der zierliche Rock ſelbſt wieder zur rohen Sackleinwand; es treten Stellen gediegener Einheit gefühlten Inhalts mit körnigem Wort und Bild hervor, einigemale wird er ſelbſt beredt, aber weit häufiger iſt er Wort-, Reim- und Bilder-arm bis zur äußerſten Dürftigkeit, breit und langweilig bis zur Maaßloſigkeit. Er iſt naiv im engen, beſchränkten Sinne des Worts. Die Nibelungenſtrophe war es nicht, die einer entbundneren Kunſt die Feſſel angelegt hätte; ſie hat heroiſche Bewegung, läßt durch das Freigeben der Senkungen dem Wechſel des Gefühlsganges Raum und gibt im Reim einer geſteigerten ſubjectiven Empfindung ihren Klang, der noch keineswegs zu lyriſch iſt. Dem deutſchen Geiſt hätte müſſen ein Styl möglich ſein, der von der Baſis des Idealen, Monumentalen, die den großen Intentionen durchaus nicht abzuſprechen iſt, hinübergeſtreift hätte in das Gebiet der charakteriſtiſchen, der individualiſirenden Behandlung, wie ſie jenen mehr nach innen gedrängten Naturen mit ihrer härteren Eigenheit entſpräche; ein ſolcher ſpringt auch in einzelnen ſcharfen, gelegentlich derb humoriſtiſchen Zügen an, aber er bleibt unentwickelt; die Dichtung der Nation gieng vorerſt andere Wege.

Wir erwähnen hier noch die Romanzen vom Cid. Sie liegen bereits außerhalb der Linie des heroiſchen Epos, der Recke iſt Ritter geworden, der Kampf geht gegen die Feinde des Chriſtenthums, die Sarazenen. Dabei bewahren ſie wahrhaft große und rührende Züge uralter Tüchtigkeit, Einfachheit, ſchlichter Häuslichkeit, welche allerdings dem ächt epiſchen Element angehören; wir haben ſie aber im §. nicht genannt, weil ſie nur einen loſen Kranz aus ungleichzeitigen Blumen bilden, zu keinem geſchloſſenen Ganzen zuſammengewachſen ſind.

§. 877.

1. **Dem ritterlich-höfischen Epos der ausgebildeten Romantik fehlen im Inhalt wesentliche Züge, die das Gesetz der Dicht-Art fordert, wogegen andere eintreten, die ein Vorwalten des Subjectiven, Lyrischen offenbaren, namentlich im Pathos der Liebe, dessen Einführung als Hauptmotiv in ein episches Ganzes auf den Roman hinzeigt; die Form ist nicht mehr naiv im**
2. **hohen Sinne des Worts und doch nicht wahrhaft kunstmäßig. Neben dem größern Epos, worin der weltliche und religiöse Sagenkreis vereinigt ist, tritt die gesonderte Behandlung des religiösen als biographischer Mythus, als mysti-**
3. **sche Erzählung in der Legende auf. Dem Mittelalter vorzüglich eignet das phantastische Spiel des Mährchens, das in der Weise der traumhaften Einbildungskraft dichtend dem Menschen das Gefühl der Lösung seiner Naturschranken bereitet.**

1. Wir dürfen über den Inhalt der ritterlich höfischen Epopöe auf die umfassende Darstellung der wirklichen (§. 355 ff.) und der idealen Welt des Mittelalters (§. 447 ff.) verweisen. Es sind im letzteren Abschnitt auch bereits die Sagenkreise unterschieden und es ist ausgesprochen, daß diese bunt gebrochene Welt unendlich abliegt von der Gediegenheit der objectiven Lebensform, welche der Geist des wahren Epos erfordert (§. 462 Anm.). Gewisse Züge des Epischen sind allerdings erhalten: der Weltzustand ist noch nicht prosaisch geordnet, der Ritter, wohl zu unterscheiden vom Helden oder Recken, hat doch den letzteren noch nicht ganz abgelegt, die Sitte ist in allem Glanze, selbst in der Manirirtheit der Ausländerei, noch naiv, die Culturformen ergiebig, reich und gediegen genug für das Bedürfniß epischer Entfaltung. Der Charakter des national Geschlossenen dagegen, der ein Grundmerkmal des ächt Epischen bildet, ist nach zwei Extremen auseinandergegangen: das höchste Ziel ist, obwohl in mystischer Fassung, ein universelles, weltbürgerliches, die Idee der christlichen Religion, das nähere Interesse aber ist individuell, es gilt der Person des Ritters in seinen Abentheuern, seinen Kämpfen mit wirklichen und imaginativen Feinden. Tritt nun so der Einzelne, Isolirte in den Vordergrund, so ist es zugleich der Innerliche mit seinem subjectiven Leben, dem sich das Interesse zuwendet. Eine unendliche, mystische Gefühlswelt schließt sich auf, ihr Mittelpunct ist, unbeschadet des mystischen Zieles, die Liebe. Dieß ist nun offenbar ein Eintritt lyrischer Motive in das Epos; damit ist nicht (vergl. §. 874 Anm. 1.) gesagt, daß solcher Inhalt dem Epischen überhaupt widerspreche, wohl aber, daß er bei spezifischer Ausbildung auflösend und zersprengend wirke in derjenigen Form, die nach der andern Seite in ihren Grundlagen, in der Naivetät der dargestellten Culturformen sich noch unter den

Maaßſtab des urſprünglichen, gediegenen, idealen Epos ſtellt; denn dieſes fordert eine Welt, die in ſolcher Weiſe noch nicht innerlich, nicht ſentimental iſt, kennt kein vorwiegend pſychologiſches Intereſſe. Soll ein ſolches leitend werden in der epiſchen Poeſie, ſo iſt eine andere Welt vorausgeſetzt, die Welt der Bildung, der Erfahrung, die moderne Welt; die Liebe wird nun zum Bande, woran die Metamorphoſen der perſönlichen Charakter-Entwicklung ſich verlaufen. Dazu nimmt das ritterlich-höfiſche Epos wohl einen Anlauf, aber ohne Conſequenz, denn ihm fehlen ja die modernen Bildungsbedingungen, es iſt phantaſtiſch. So ſchwebt es unſicher zwiſchen ächtem Epos und Roman, iſt nicht ganz mehr jenes und noch nicht ganz dieſer. Aehnlich amphiboliſch verhält es ſich mit der Form. Die adelichen Dichter verachten die einheimiſche Heldenſage und den Volksgeſang, wiſſen ſich viel mit ihrer Kenntniß der ausländiſchen Stoffe und Muſter, mit ihrer Kunſt und ſetzen ihren Namen mit voller Bewußtheit an die Spitze ihrer Werke. Daher nennt man dieſe Gedichte Kunſt-Epen im Vergleiche mit jenen Heldengedichten der rein nationalen Volksdichtung. Allein nur ganz relativ im Gegenſatze gegen jene unzweifelhafte Volkspoeſie können ſie ſo genannt werden, von reifer Kunſtpoeſie iſt nicht die Rede, dieſer Gegenſatz ſelbſt iſt eigentlich mehr im Bewußtſein, als im Können und Ausführen; Tugenden und Mängel der Volkspoeſie hängen dieſer ritterlichen Dichtung noch an, während ſie doch auf den Boden, dem ſie entwachſen zu ſein meint, vornehm herabſieht. Der Dichter glaubt naiv an ſeinen Stoff und wundert ſich kindlich über die weite Welt mit all' ihren ſchönen Dingen, aber während von der andern Seite allerdings der Künſtler in ihm ſich nach Kräften regt und namentlich die deutſchen Meiſter, der tiefſinnige Wolfram von Eſchenbach und der heitere, freie, leichtfertige, ſeelenkundige Gottfried von Straßburg die ſchweren Maſſen der nordfranzöſiſchen Gedichte zu durchſichtigerer Einheit verarbeiten, wird doch das Stoffartige keineswegs durchgreifend überwunden, ſondern lagern ſich zwiſchen das grüne Land breite Wüſten, bald öde, bald durch Ueberfruchtung mit blinden Abentheuern und wirrem Schlachtengedräng ein Zerrbild ächter epiſcher Fülle, in beiden Fällen ermüdend, und nach der rhythmiſchen Seite findet das platt eintönige Fortlaufen in den monotonen Reimpaaren ſeinen Ausdruck. Es iſt nicht zu läugnen, daß die Langweiligkeit ein Grundzug dieſer Producte iſt, daß man an dieſem fortplätſchernden Brunnenrohr ſich ſchwer des Einnickens erwehrt. So ſind dieſe Dichter neben den Anſätzen zu bewußter Kunſt und Reſten ächter Naivetät noch naiv auch im übeln, dürftigen, kindiſchen Sinne des Worts, formlos, barbariſch. Der Form-Mangel hängt immer wieder mit dem des Inhalts zuſammen und hier iſt weſentlich noch zu ſagen, daß der Aufgang des Subjectiven zu träumeriſche Geſtalt hat, um an die Stelle der ſubſtantiellen Einfalt eine lichte, ſittliche Ordnung zu

ſetzen. Die ethiſche Welt iſt anbrüchig, im Nebel des Phantaſtiſchen, im Chaos der Abentheuer verwirren ſich die ewigen, rein menſchlichen Grundgefühle, namentlich iſt der Begriff der Treue ſchwankend geworden. Gervinus hat das Verdienſt, unſer Urtheil hierin zur Klarheit geführt, das Geſunde des nationalen Heldengedichts von dem Ungeſunden des ritterlichen Epos feſt geſchieden zu haben.

a. Die Legende ſetzt eigentlich das religiöſe Epos voraus, indem ſie meiſt die Lebenswendung einer Perſon erzählt, die mit der Welt bricht und in den neuen Olymp der Heiligkeit aufſteigt. Sie iſt ein Fragment dieſes Kreiſes, ein Griff der tranſcendenten Welt in die profane, der einen Menſchen aus dieſer in ſie herüberzieht, ein Gegenbild des ritterlichen Lebensgangs, aber ein kürzeres, weil hier die weltliche Fülle abgewieſen iſt, und kein reines, weil auch des Ritters höchſtes Ziel ein jenſeitiges, ein Tempeldienſt des heil. Graals u. ſ. w. iſt. Sie kann ſich auch auf momentanere Wunder beſchränken, iſt aber immer zu bezeichnen als Darſtellung eines einzelnen Actes aus der großen Geſchichte der Auflöſung der Welt in das Jenſeits. Der §. nennt ſie auch myſtiſche Erzählung; wir könnten ſagen: kirchliche Novelle, wenn wir die letztere Bezeichnung ſchon eingeführt hätten. Wirklich hat aber das reine Mittelalter wohl gewußt, warum es das große Ganze der religiöſen Sage nicht zu einem beſondern Epos verarbeitete, den Weg des Heliand und der Evangelienharmonie von Otfried nicht verfolgte, genügenden epiſchen Inhalt vielmehr nur in der Verbindung der myſtiſchen Sage mit der weltlichen ſuchte. Wir werden dieß im Folgenden begründen. So konnte wirklich nur das Fragment eines vorausgeſetzten, rein religiöſen Dichtungskreiſes aufkommen. Es iſt aber die Legende keine Form von bleibendem poetiſchem Werthe; ihr aſcetiſcher Geiſt macht ſie zu einer Spezialität des Mittelalters. Die religiöſe Weltanſchauung enthält allerdings in der Ironie, welche die weltliche Betrachtung der Dinge umkehrt, eine Möglichkeit humoriſtiſcher Behandlung, die auch den modernen Dichter auf dieß Gebiet führen mag, wo denn Erfreuliches zu Tage kommt, wenn ſtatt des kirchlich obligaten Motivs ein geſund ethiſches in Wirkung geſetzt wird, wie in Göthe's trefflicher Legende von Petrus und dem Hufeiſen.

b. Das Mährchen führen wir, wiewohl es der claſſiſchen Welt an dieſer Form auch nicht fehlte, hier auf, weil es inniger zur Romantik gehört, die ja mitten im Epos ſchon halb Mährchen war, da hier neben dem eigentlichen Mythus des Mittelalters, den göttlichen Perſonen, ihren Wundern, ihrer myſtiſchen Gegenwart an beſonderem Orte (h. Graal) die Feen, Elfen, Zwerge u. ſ. w. ihre bekannte ſtarke Rolle ſpielen und ſo das Mythiſche als Phantaſtiſches auftritt. Wenn wir das Orientaliſche ausführlicher zu behandeln den Raum gehabt hätten, ſo hätte es ebenſogut ſchon dort

aufgeführt werden können, denn der traumhaften Thätigkeit dieser Phantasie mußte es allerdings ganz besonders zusagen (Indien, Persien, Arabien; Tausend und Eine Nacht); auch hat das Mittelalter, das ja vielfach unter orientalem Einflusse sein Ideal ausbildete, keinen kleinen Theil seines Mährchenstoffs durch verschlungene Vermittlungen aus dieser Quelle geschöpft. Das Wesen dieser phantastischen kleinen Nebenform des Epos besteht darin, daß die unreife Vorgängerinn der Phantasie, die Einbildungskraft (vergl. §. 388 ff.) in Bewegung und Geltung gesetzt wird, um ein Weltbild zu schaffen, in welchem das Naturgesetz zu Gunsten des Begriffs des Gutes sich lüftet. Das Gut im Unterschiede vom Guten ist Grund-Inhalt des Mährchens. Die Natur wird flüssig und kommt dem Wunsch entgegen, der Mensch bewegt sich frei von „den Bedingungen, zwischen welche er eingeklemmt ist" (Göthe). Wir haben in der Anm. 1. zu §. 389 diese Bedeutung der Einbildungskraft, die nun von der dichtenden Phantasie approbirt und aufgenommen wird, bereits hervorgehoben. Allerdings zieht sich nun in den Begriff des Gutes auch der des Guten herein. Das Wunder, das hier das Natürliche geworden ist, bestraft den Bösen, belohnt den Guten, die leidende Unschuld; auch ahnt das Mährchen, daß die Vorstellung, es möchte in unserer Macht stehen, die Naturgesetze zu brechen, um unmittelbar unsere Einfälle und Wünsche zu verwirklichen, eigentlich der Willkür angehört, die zum Bösen führt, daher feindliche Zauberer und Zauberkräfte eine finstere Rolle in ihm spielen, allein ohne Consequenz, denn diese böse Magie wird selbst durch Magie besiegt und bestraft. Das Wunder kommt nun wohl gerne dem verfolgten Guten zu Hülfe, doch nicht sowohl der thätigen, männlichen Tugend, als vielmehr der kindlichen Unschuld, Gutmüthigkeit, dem holden Leichtsinn und der lustigen Schalkheit, besonders gern aber der rührenden, schönen, poetischen Dummheit, in welcher ein Göttliches, eine große Anlage dunkel schlummert; es handelt sich also immer mehr von Glück, als von Verdienst, es soll dem Menschen einmal wohl sein, er soll wie im glücklichen Traume vergessen, daß das Leben ein schweißvoller Kampf mit unerbittlichen Gesetzen ist. Der ahnungsvolle, geisterhafte Hauch vereinigt sich daher gerne mit dem Humor. Die wunderthätigen Mächte sind vielfach als Trümmer des Mythus, depotenzirte Götter zu erkennen, doch darf dieß nicht als allgemein und durchgängig behauptet werden, wie z. B. von Wackernagel (Schweiz. Mus. f. histor. Wiss. B. 1, S. 352 ff.). — Das Mährchen ist keine Spezialität wie die Legende, sondern allgemein menschlich, daher jedem Zeitalter angehörig. Es gedeiht aber nicht in der Kunstpoesie, seine wahre Heimath ist die Phantasie des Volkes, es ist wesentlich naiv und gehört so als spielende Arabeske streng an den Stamm des ächten Epos. In der modernen Dichtung, die am entschiedensten Kunstpoesie ist, kann es daher nur vereinzelt den

Momenten glücklicher Zurückversetzung in das Helldunkel der Volksphantasie gelingen.

§. 878.

1. In Nachahmung der römischen Kunstpoesie bringt die romanische Literatur ein religiöses Epos hervor, das allerdings ein Totalbild eines ganzen Zeitalters darstellt, auch Bestandtheile von gediegener epischer Objectivität hat, als Ganzes aber, auch abgesehen von der scholastischen Anordnung und Speculation, der Herrschaft der Allegorie, den Beweis liefert, daß diese Form den Gesetzen
2. der Dichtart nicht angemessen ist. Die Gedichte weltlich romantischen Inhalts, welche der reifen Kunstbildung ebenda entspringen und jenen mit geistreicher Ironie zum Mährchen verflüchtigen oder mit ernstem Sinn an eine weltgeschichtliche That phantastisch religiöser Begeisterung knüpfen, sind ebenso wenig ächte Gebilde des epischen Geistes.

1. Wir haben in §. 875 das Virgilische Epos aufgeführt, um den Satz festzustellen, daß im Gebiete des ächten, ursprünglichen Epos die Nachahmung durch Kunstpoesie ein Widerspruch ist, der nur zweifelhafte Producte hervorbringen kann. Dieser Satz findet nun seine Anwendung auf die ganze Gruppe von Erscheinungen, die aus Virgil's Einfluß entstanden sind, und zwar in doppelter Stärke, da diese den Nachahmer nachahmen. Dieß lag freilich den stamm- und bildungsverwandten Italienern näher, als einem andern Volke. Was nun Dante betrifft, so schafft sein gewaltiger Geist allerdings, wie es scheint, in der Gattung eine neue Form, die religiöse. Wir behaupten aber, daß diese Form im Widerspruche mit dem Wesen der Dicht-Art liegt. Eine wesentliche Gestalt der Poesie, deren innerster Geist gediegene Objectivität ist, verlangt, daß die reale Welt mit einfach menschlichen Motiven der eigentliche Hauptkörper der Dichtung sei, neben welchem das Mythische als eine naive Doppeltsetzung, ideale Spiegelung dieser Motive sich unbefangen in das Bild einer also ungebrochenen Welt einflechte; das Reale nimmt den festen Grund und Boden ein, das Mythische lagert leicht darüber und steigt beliebig darauf herab. Bei Dante dagegen herrscht ein Aufsteigen vom Realen zum Mythischen: die ganze Welt wird unter dem Standpunct einer Hinaufläuterung zur durchsichtigen, körperlos körperlichen, mystischen Einheit mit dem Göttlichen als des höchsten Zieles angeschaut, alles Sinnliche ist nur symbolischer Spiegel des Jenseits und dadurch die Kraft des Daseins negativ behandelt; das Jenseits ist die Wahrheit. Dieß ist nun ein für allemal unepisch, eine Spezialität des Mittelalters, während Homer auch dem Christen ewig wahr bleibt. Dante's Genius war groß genug, um eine Totalität zu schaffen, wie wir sie für das Epos verlangen, er umfaßt sein Weltalter, ja die ganze Welt und Geschichte, aber vom

Standpuncte seines Weltalters, und dieser Standpunct ist kein gesunder, allgemein wahrer. Der urkräftige Geist konnte von solcher blos spezifischen Anschauung nicht unterdrückt werden und diese Urkraft, wo sie durchbricht, erscheint allerdings als eine ächt epische. Dieß ist in den real-geschichtlichen Bestandtheilen, in dem Bilde der wirklichen Welt, wie sie als die gerichtete in das Jenseits versetzt ist. Die Kämpfe der Parteien Italiens, die Thaten und Leiden der Männer stehen hier in Charakterfiguren ächt historischen, markigen Styls vor uns, wirklich stylvoll im besten Sinne des Worts. Und der Zustand des Gerichtetseins bringt allerdings, wie es Hegel treffend auffaßt (Aesth. Th. 3, S. 409), noch einen besondern plastischen Zug hinzu, ein Festgehalten- und Hingebanntsein durch das Gesetz der Ewigkeit, einen ehernen Charakter des Monumentalen. Dieß ist der wahre, bleibende Inhalt, der Kern des Ganzen, nach Dante's Meinung nicht das Eigentliche, denn er strebt dem mystischen Ziele zu, aber eben da ist er ganz epischer Dichter, wo er sich dessen nicht bewußt ist. Es verhält sich wie mit den historischen Charakterfiguren in der florentinischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, die um irgend ein Mirakel gruppirt sind, das den bezweckten Inhalt bildet, und doch mehr Werth haben, als dieser, doch den Keim der geschichtlichen Malerei darstellen, die ihr Bett noch nicht finden kann (vergl. §. 722). Im Uebrigen steht die Dichtung trotz dem classischen Muster auch in der Composition noch ganz unter dem scholastischen Formgefühle des Mittelalters: sie ist mit dem Cirkel gothisch architektonisch, bis in das Kleinste hinein arithmetisch, statt poetisch componirt und die herrschende Dreigliederung schließlich auch mystisch symbolisch gemeint, sie lagert in breiten scholastischen, mönchisch aristotelischen Untersuchungen, Unterscheidungen ermüdende Massen doctrinellen Inhalts an, und da ihr die christliche Mythologie nicht genügen kann, hilft sie sich mit der Allegorie, für welche sie zum Theil auch den Apparat des classischen Mythus ausbeutet. Ueber diese vergl. §. 444; Dante's Allegorien bekommen ein gewisses Leben durch einen traumhaft mystischen Hauch, der sie umweht, aber sie leiden nichtsdestoweniger an allen Schattenseiten dieser Zwittergeburt, die ebenso dem barbarischen, unreifen, als dem überreifen, verschnörkelten Geschmack angehört und dem Epos fremder ist, als jeder andern Kunstform, weil in ihm recht besonders Alles einfach das sein soll, was es ist. Die vielen Commentare sind eben ein Beweis der tiefen Unzulänglichkeit, denn die Poesie soll sich selbst erklären.

a. Wir können über Ariosto und Tasso kürzer weggehen. Hier ist völlig freie, entbundene Kunstpoesie, wie sie den Schluß des Mittelalters, den Anfang der modernen Zeit bezeichnet, und zwar nachahmende, vornehme, gelehrte Kunstpoesie angewandt auf Stoffe der romantischen Sage und Geschichte, die einem phantastischen, unkritischen, naiven Be-

wußtsein angehören und volksthümlicher Natur sind. Dante ist ungleich gebundener in seinem Bewußtsein, wäre es nur an eine reale Weltanschauung, so stünde Alles gut, und daß ächte Freiheit, epische Gleichheit des Gemüths mit dieser Bindung vereinbar sei, haben wir gesehen. Arioſt aber bewegt sich schwebend in einer Freiheit des Spieles, in welcher die wahrhaft epische Einheit von Ernst und milder Ironie völlig aufgelöst ist. Mit dieser Stimmung ergreift er den mährchenhaften Theil der Carls-Sage ohne jede Pietät für den Stoff und läßt ihn zu einem melodischen Bilder-Labyrinth aufquellen, das denselben Genuß gewährt, wie das sinnlich heitere Wiegen und Schaukeln italienischer Musik. Die feste Zeichnung, welche das Epos fordert, zerfließt in nie ruhendem Rinnen der Gestalten, die fruchtbarste Erfindung und die lebendigste sinnliche Vergegenwärtigung, ächt epische Kräfte, wirken nicht episch, weil kein Bild verweilt, und das Gesetz der retardirenden Unterbrechungen wird ironisch zu solcher Neckerei der immer sich verlierenden, immer wieder hervortauchenden Linie gesteigert, daß man sich lächelnd trotz allem südlichen Sinnenreize des Stoffs und Gewichte der vereinzelten ernsten Stellen im reinen Zustande stoffloser Bewegungslust befindet: ein künstlerisch entfaltetes, ausgedehntes Mährchen, wozu auch Ovid ein gutes Theil des Vorbilds gegeben, gewiß kein Epos. Daß das Erotische Haupt-Inhalt ist, liegt in der Natur eines solchen Spiels. — Der ernste Taſſo knüpft die romantischen Sagen an die große, welthistorische That der Kreuzzüge. Er folgt in diesem Theile der Geschichte; das ächte Epos aber ruht auf Sage, die den geschichtlichen Stoff typisch umgebildet, idealisirt hat. Die Begeisterung für den Inhalt ist da, aber, da derselbe sich in Wahrheit ausgelebt hat, doch fühlbar angespannt und nach der andern Seite im Pathos für die glatte Formschönheit verhauchend, so daß man mitten in ihrer Anerkennung von Kälte angeweht wird. Arioſt's behagliche Leichtigkeit ist naturvoller, als diese classische Anspannung. Er ist immer bequem, ganz Italiener und in diesem Sinne ganz naiv. Man fühlt nicht eine Absicht, den Virgil zu erreichen, und sein Gedicht kann weit eher als eine wahre Spezies angesehen werden, wenn man sie nur nicht als Epos, sondern, wie wir sie genannt, als episch entwickeltes Mährchen faßt. Taſſo ist Nachahmer bis zur Copie einzelner Stellen Virgil's und anderer Classiker. Ueberhaupt jedoch entweicht bei diesen Italienern durchgängig ein gutes Theil der innern Wärme in die rhythmische Form. Die Stanze ist zu sehr für sich künstlich schön, um nicht die Hälfte des Interesses zu Gunsten der formellen Seite zu absorbiren, und speziell für das Epos im Reimsystem ihrer Strophe zu lyrisch musikalisch. Die Terzine Dante's ist epischer durch die Bindung, welche je die Mitte der vorhergehenden Strophe für die zwei äußern Zeilen der folgenden verwendet, aber offenbar auch zu künstlich, zu schwer und dadurch eine weitere Ursache

des Dunkels. — Nur flüchtig erwähnen wir Camoens; der historische Inhalt der Luistaden hat energisches Leben, Schwung des Nationalstolzes, aber an die Stelle der organisch idealisirenden Sage und des ächten Mythus tritt die Ausbeutung des Olymps und seine Verbindung mit dem christlichen, eine Caricatur des ächten epischen Weltbildes.

§. 879.

Die moderne Zeit hat an die Stelle des Epos, nachdem allerdings die Umwälzung der Poesie mit neuen Versuchen desselben, und zwar der religiösen Gattung, eröffnet worden war, den Roman gesetzt. Diese Form beruht auf dem Geiste der Erfahrung (vergl. §. 365 ff. 466 ff.) und ihr Schauplatz ist die prosaische Weltordnung, in welcher sie aber die Stellen aufsucht, die der idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben. Der Dichter ist selbstbewußter Erfinder und fingirt frei den Hauptinhalt, was jedoch die epische Naivetät nicht in jedem Sinn ausschließt. 1. 2. 3.

1. Es kann nicht unsre Aufgabe sein, ausführlich zu zeigen, wie durch die Epopöen Milton's und Klopstock's nur unsere Behauptung bestätigt wird, daß das eigentliche Epos der modernen Kunstpoesie zuwiderläuft und daß einem religiösen überhaupt das Wesentliche der Dichtart abgeht; wir fügen zu dem früher Gesagten nur noch einige Bemerkungen. Was der Protestantismus von Mythen hat stehen lassen, ist zu arm und unsinnlich; ausgesponnen, mit eigenen Erfindungen (namentlich aus dem Gebiete der Angelologie) vermehrt, wird es zur todtgebornen Maschine. Der Begriff der Maschinerie, durch die Franzosen aufgebracht und namentlich von Voltaire in der Henriade frostig allegorisch zur Anwendung gebracht, zeigt schon im Namen die Verkehrtheit an, poetische Motive, die einst lebendig waren, nach ihrem Tode erneuern zu wollen, denn der Name gesteht, daß sie mechanisch werden. Die innere Unwahrheit wird zur poetischen Leere und Kälte. Der reife Geist der Selbstbestimmung in der modernen Zeit setzt den Schein jenseitiger, transcendenter Verhandlungen über das Loos des Menschen zu einer hohlen Illusion herab. Wir haben bei Dante gesagt, das religiöse Epos sei aufsteigend statt niedersteigend; Klopstock besingt zwar den Menschgewordenen Gottessohn, aber nur um ihn und in ihm die Menschheit durch seinen Leidensweg und Tod zum Himmel zurückzuführen. Transcendent ist der Gang, transcendent die Hauptperson: ein Gottessohn kann nicht Held eines Epos sein, weil er nicht fehlen, nicht für Fehl menschlich leiden kann. Daß Klopstock überdieß eine ganz anschauungslose, wesentlich auf die Empfindung gestellte, musikalisch und lyrisch gestimmte Natur war, verfolgen wir hier nicht weiter; hätte er auch die Partieen seines Stoffs,

welche Handlung, Fülle, Bild darboten, beſſer benützt und ausgebildet, ſo wäre nur ein ſich widerſprechendes Ganzes entſtanden. Milton's und Klopſtock's Epen ſind und bleiben im hiſtoriſchen Zuſammenhange der Literatur höchſt merkwürdig, indem der Drang, das neu aufgegangene unendliche Empfindungsleben in erhabener Geſtalt auszuſprechen, und der neue Sinn der Objectivität, der Zeichnung (dieſer freilich bei Milton kräftiger, als bei Klopſtock), der in der beſchreibenden Poeſie vorher auf falſchem Wege begriffen war, in der Nachbildung Homer's ſich Luft machte, aber wir halten uns bei dieſer Seite nicht auf, denn wir ſchreiben hier keine Geſchichte der Poeſie. Ebendaher befaſſen wir uns auch nicht mit den neueren Verſuchen, Heldengedichte auf geſchichtlichen Stoff zu gründen, nicht mit Klopſtock's und Schiller's Entwürfen, die aus begreiflichen Gründen nicht zur Ausführung kamen, nicht mit dem Späteren, Pyrker u. ſ. w., nicht mit den neueſten kürzeren Dichtungen, die abermals dieſe Form wiederzubeleben verſuchten. Günſtiger ſteht es mit Wieland's Oberon; er will kein Epos ſein, ſondern ein entwickeltes Mährchen im Geiſt Arioſto's, und ſchließt doch einen ſchönen ſittlichen Kern in die bunte Schaale; da aber das Mährchenhafte doch für ſolchen größern Zuſammenhang keinen hinreichenden Boden mehr hat, konnte er der Nation kein bleibendes Intereſſe abgewinnen.

*. Der §. weist dem Romane ſeine eigentliche Zeit ganz in der modernen Literatur an; dabei iſt natürlich nur allgemein der Eintritt dieſer Kunſtform in ihre wahre Geltung in's Auge gefaßt; wenn wir hiſtoriſch verführen, müßten wir das Verhältniß derſelben zu den Rittergedichten nachweiſen: den poſitiven Urſprung aus denſelben in der proſaiſchen Auflöſung ihrer Form zu Volksbüchern, den negativen in der ironiſchen Auflöſung ihres Inhalts durch Cervantes. Dieß iſt nicht unſere Aufgabe, wir berühren aber jenen Urſprung nachher im innern Zuſammenhang, beſprechen die letztere Erſcheinung da, wo der Unterſchied des Ernſten und Komiſchen einzuführen iſt, und beſchränken uns hier auf das Allgemeine und Prinzipielle. Durch die Darſtellung der Weltalter der Phantaſie iſt aber bereits Alles ſo vorbereitet, daß es nur kurzer Zurückverweiſung bedarf. Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, iſt die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, alſo die ſchlechthin nicht mehr mythiſche, die wunderloſe Welt. Gleichzeitig mit dem Wachsthum dieſer Anſchauung hat die Menſchheit auch die proſaiſche Einrichtung der Dinge in die Welt eingeführt: die Löſung der Staatsthätigkeiten von der unmittelbaren Individualität, die Amtsnormen, denen der Einzelne nur pflichtmäßig dient, die Theilung der Arbeit zugleich mit ihrer ungemeinen Vervielfältigung, wodurch der Umfang phyſiſcher Uebungen aus der lebendigen Vereinigung mit ſittlichen Tugenden, die im Heroen lebte, ſich ſcheidet, die Erkältung der Umgangsformen, den allgemeinen Zug zur Mechaniſirung der techniſchen Producte, des Schmucks u. ſ. w., die Raf-

finirung der Genüsse. Hegel bezeichnet nun mit einfach richtiger Bestimmung das Wesen des Romans, wenn er (Aesth. Th. 3, S. 395) sagt, er erringe der Poesie auf diesem Boden der Prosa ihr verlorenes Recht wieder. Es kann dieß auf verschiedenen Wegen geschehen. Der erste ist der, daß die Handlung in Zeiten zurückverlegt wird, wo die Prosa noch nicht oder nur wenig Meisterinn der Zustände war; allein dieß ist nur scheinbar die einfachste Auskunft, denn das Wissen um die unerbittliche Natur der Realität ist jedenfalls im Dichter und theilt sich dem Gedichte mit; wo nun eine ganze Dicht-Art einmal auf dieß Wissen gestellt ist, sucht sie ihrem Wesen gemäß der Poetische gerade in einem Kampfe der innern Lebendigkeit des Menschen mit der Härte der Bedingungen des Daseins, und Zustände, die noch so flüssig sind, daß sie einer schönen Regung des Lebens keine Hindernisse entgegenbringen, entbehren daher für den Roman ebenso des Salzes, wie die plastische Schönheit der antiken Culturformen für den Maler. Ein zweites Mittel ist die Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa, sei es der Zeit nach (Revolutionszustände u. s. w.), sei es dem Unterschiede der Stände, Lebensstellungen nach (Adel, herumziehende Künstler, Zigeuner, Räuber u. dergl.). Dieß ist eine sehr natürliche Richtung des Romans und wir kommen darauf zurück. Ein dritter, mit den beiden genannten begreiflich im innigsten Zusammenhang stehender Weg ist die Reservirung gewisser offener Stellen, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite des Wirklichen das Gegengewicht hält. Der bedeutendere Geist wird diese Blitze der Idealität aus tiefen Abgründen des Seelenlebens aufsteigen lassen, wie Göthe in den Partieen von Mignon, die wie ein Vulkan aus den Flächen seines W. Meister hervorsprühen; solche psychisch mystische Motive sind eine Art von Surrogat für den verlorenen Mythus, und wahrlich ein besseres, als jene absurde Oberleitung der geheimnißvollen Männer des Thurmes im W. Meister. Es versteht sich übrigens, daß wir hiemit keine Tollheiten moderner Romantik rechtfertigen wollen. Der gewöhnliche Weg aber besteht einfach in der Erfindung auffallender, überraschender Begebenheiten. Hier ist es nun allerdings ganz in der Ordnung, daß im Roman der Zufall als Rächer des lebendigen Menschen an der Prosa der Zustände eine besonders starke Rolle spielt, allein von dieser Seite liegt eine Schwäche nahe, die mit den Anfängen des Romans zusammenhängt. Er ist, wie oben berührt, aus den Ritterbüchern entstanden, die aus dem romantischen Epos hervorgegangen waren, aus einem phantastischen Weltbilde, wo dem Ritter verfolgte Jungfrauen, Riesen, Zwerge, Feeen auf Weg und Steg begegneten und wo ihm Errettungen, Siege, Thaten überschwenglicher Tapferkeit ein Kinderspiel waren. Das eigentliche Wunder, das absolut Unmögliche des romantischen Glaubens, verschwand mit der Zeit, die unwahre Leichtigkeit und Häufigkeit

des an sich Möglichen, aber Seltenen und Unwahrscheinlichen blieb, und der Roman, sofern er sich auf diese Richtung wirft, hat daher den Begriff des Romanhaften begründet, d. h. eines Weltbildes, wo in jedem Momente der Zufall Unterbrechungen des gewöhnlichen Gangs der Dinge bereit hält, die der Eitelkeit des Herzens, den Wünschen der Phantasie entgegenkommen, wie die Vorstellung, als dürfe man nur in den nächsten besten Wagen sitzen, um eine verkappte Prinzessin darin zu finden, die man [redacted] von einem Schock Räuber befreit, u. dergl. Dieß Abentheuerliche lag allerdings schon in den griechischen Anfängen des Romans, auf die wir, als auf verlorene Vorposten, nicht weiter eingehen können. Gewöhnt sich der Leser, die Welt so aufzufassen, so wird ihm alsgemach das Hirn verbrannt und da er sich in die Rolle der Helden denkt, in die sich Alles verliebt, wie sie nur die Schnalle einer Thüre aufdrücken, so verliert er die Einfachheit des Unbewußten und sieht sich stets im Spiegel. Wir haben hier schon eine Seite, die dem Roman etwas Bedenkliches gibt und ihn aus dem Gebiete der Aesthetik unter das Tribunal der Pädagogik zu ziehen droht; wir reden wohl zunächst von dem schlechten Roman, allein auch der gute streift unwillkürlich an diese Nährung eines abentheuerlichen, selbstbewußt eiteln Weltbildes. Endlich ist derjenige Weg der Herausarbeitung des Idealen aus der Prosa zu nennen, der eigentlich mit allen andern sich vereinigt, aber ebensosehr, wie wir sehen werden, auch eine besondere Richtung begründet: der Roman sucht die poetische Lebendigkeit da, wohin sie sich bei wachsender Vertrocknung des öffentlichen geflüchtet hat: im engeren Kreise, der Familie, dem Privatleben, in der Individualität, im Innern (vergl. §. 375). Es folgt aus dem Obigen, daß hier, im Conflicte dieser innern Lebendigkeit mit der Härte der äußern Welt, das eigentliche Thema des Romans liegt. Wir werden dieß im Folgenden wieder auffassen.

a. Der Romandichter mag einen gegebenen Stoff aus der Wirklichkeit behandeln, dieß wird hier wie überall das Bessere, das Naturgemäße sein. Allein er kann Nebenhandlungen, ja die Haupthandlung frei erfinden, gänzlich umbilden, wogegen der epische Dichter an die Umbildung, welche ein Stoff durch die feststehende Sage erfahren hat, gebunden und nur in der Durchführung, Entwicklung, Vergegenwärtigung frei ist. Der Romandichter ist also weit mehr freier Erfinder und schon in dieser Beziehung reiner Kunstpoet. Es ist nun aber auf den in §. 865 aufgestellten Satz zurückzuverweisen: „der Dichter weiß oder behauptet sein Product nicht als solches.“ Die epische Objectivität fordert, daß auch der frei schaltende Romandichter sich stelle, als thue er nichts dazu, als mache sich die Fabel von selbst oder zwinge ihn, weil sie einmal thatsächlich sei, so und nicht anders zu erzählen. Es ist dieß eine stillschweigende Convention zwischen ihm und dem Leser. Dadurch tritt ein neuer, besonderer Zug von Ironie zu derjenigen,

die im weiteren Sinne des Worts dem epischen Dichter überhaupt eigen ist (vergl. §. 869). Mit diesem selbstbewußten Verhalten ist nun zwar die volle Naivetät allerdings nicht verträglich, die das Element des ächten Epos bildet; allein von der Fabel ist das Bild der Dinge zu unterscheiden, die Darstellung des ganzen Weltzustands, der Sitte, der Verhältnisse, die Vergegenwärtigung der Hauptfiguren im Gange der Handlung; [illegible] der Romandichter im guten Sinne des Wortes gebunden wie [illegible] des Epos und muß denselben objectiven, kindlichen Sinn bewahren [illegible] zeigen. Die geschärftere Ironie im Verhalten des Romandichters erscheint in diesem Zusammenhang wieder milder und nicht zu weit abliegend von der epischen Objectivität; wir haben in §. 865, Anm. bereits jene Uebertragung beleuchtet, vermöge welcher hinter der Fiction des Glaubens an die thatsächliche Nöthigung des Fabel-Inhalts die Wahrheit der Unterwerfung des Geistes unter die allgemeinen Gesetze und Bedingungen des Weltlaufs sich verbirgt.

§. 880.

Die epische Forderung der Totalität bleibt stehen, doch nur in Beziehung auf die Culturzustände, der Roman trägt in weit engerem Sinne den Charakter des Sittenbildlichen, als das Epos; der Held ist nicht handelnd, er macht auf dem Schauplatze der Erfahrung seinen Bildungsgang, worin die Liebe ein Hauptmotiv ist und Conflicte der Seele und des Geistes an die Stelle der That treten. Die Auffassung ist daher ungleich mehr, als dort, auf das Innere gerichtet, der Styl aber geht noch weit enger in das Einzelne und ist wesentlich der ausgebildet charakteristische, individualisirende. So bildet der Roman einen vollen Stylgegensatz gegen das Epos; er ist aber ein mangelhaftes Gefäß für den Geist der modernen Dichtung, er steht, wie schon seine prosaische Sprachform zu erkennen gibt, bedenklich an der Grenze des sinnlich oder geistig Stoffartigen und diese innere Unsicherheit gibt sich namentlich durch die Art der Spannung und die Schwierigkeit des Schlusses zu erkennen.

1. 2.

1. Der Roman hat nicht eine große National-Unternehmung zum Inhalt, welche ein Weltbild im hohen geschichtlichen Sinne gäbe; umfassend soll er nur sein in Beziehung auf das Zuständliche, rein Menschliche, indem er von seinem Punct aus Sitten, Gesellschaft, Culturformen einer ganzen Zeit und darin das Allgemeine des menschlichen Lebens darstellt. Der historische Roman begründet keinen Einwand gegen diese Beschränkung der vorliegenden Kunstform auf die vom Schauplatze der großen Thaten abliegende Seite der Wirklichkeit; es wird sich zeigen, daß in ihm das Gebiet der politischen Handlung nur den Hintergrund bildet. In diesen Grenzen

soll der Roman ein desto reicheres Gemälde entwerfen, denn dem Geiste der Erfahrung steht Alles im Zusammenhang, sein Weltbild ist ein gefülltes, kennt keine Lücken. Er ist naturgemäß polymythisch und wie Aristoteles von der zweiten, „ethischen" Gattung des Epos sagt, in der Composition verwickelt. Wir haben in dieser das entfernte Vorbild des Romans erkannt (§. 874), sie als sittenbildlich im engeren Sinne bezeichnet und vom Romane gilt dieß natürlich noch mehr. Der Romanheld nun heißt wirklich nur in ironischem Sinne so, da er nicht eigentlich handelt, sondern wesentlich der mehr unselbständige, nur verarbeitende Mittelpunct ist, in welchem die Bedingungen des Weltlebens, die leitenden Mächte der Culturſumme einer Zeit, die Maximen der Gesellschaft, die Wirkungen der Verhältnisse zusammenlaufen. Er macht durch diesen Lebens-Compler seinen Bildungsgang, er durchläuft die Schule der Erfahrung. Hier tritt nun die große Bedeutung der Liebe ein. Die ganze moderne Welt erkennt in ihr ein Hauptmoment in der Ergänzung und Reifung der Persönlichkeit. Das Ziel des Romanhelden ist schließlich immer die Humanität, irgendwie gilt von jedem, was Schiller vom Wilh. Meister sagt: er trete von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes, thätiges Leben, aber ohne die idealisirende Kraft dabei einzubüßen; er wird vom Leben realistisch erzogen, er soll reif werden, zu wirken (— im Unterschiede vom Handeln —), aber zu wirken als ein ganzer, voller, ausgerundeter Mensch, als eine Persönlichkeit. In dieser Erziehung ist denn die Liebe, da wir das rein Menschliche, Ideale im Weibe symbolisch anschauen, ein wesentliches Moment und zugleich Surrogat für die verlorene Poesie der heroisch-epischen Weltanschauung; die tiefsten Metamorphosen der Persönlichkeit, so haben wir schon zu §. 877, 1. gesagt, knüpfen sich an eine Leidenschaft, die auf sinnlicher Grundlage den ganzen Menschen ergreift, alle seine geistigen Kräfte in Bewegung setzt, an ihre Wechsel, Freuden, Leiden; sie wird so zu dem Bande, an welchem der innere Bildungsgang des Menschen, obgleich er seinem höheren Inhalte nach weit darüber hinausliegt, seinen Verlauf nimmt. Dieß führt zurück zu dem Wege der Gewinnung des Poetischen inmitten der Prosa, den wir im vorh. §. zuletzt aufgeführt haben: die Geheimnisse des Seelenlebens sind die Stelle, wohin das Ideale sich geflüchtet hat, nachdem das Reale prosaisch geworden ist. Die Kämpfe des Geistes, des Gewissens, die tiefen Krisen der Ueberzeugung, der Weltanschauung, die das bedeutende Individuum durchläuft, vereinigt mit den Kämpfen des Gefühlslebens: dieß sind die Conflicte, dieß die Schlachten des Romans. Doch natürlich sind dieß nicht blos innere Conflicte, sie erwachsen aus der Erfahrung und der Grundconflict ist immer der des erfahrungslosen Herzens, das mit seinen Idealen in die Welt tritt, des Jünglings, der die unerbittliche Natur der Wirklichkeit als einer Gesammtsumme von Bedingungen,

die, von unendlich vielen Individuen in Wechsel-Ergänzung erarbeitet, über jedem einzelnen Individuum stehen, gründlich durchkosten muß, um Mann zu werden. Das Hauptgewicht fällt aber natürlich stets auf das innere Leben und wenn demnach der Roman im Unterschiede vom Epos immer vor Allem Seelengemälde ist, so wird dadurch das epische Gesetz, daß der Dichter uns überall nach außen, in die Erscheinung führen soll, in seiner Geltung zwar beschränkt, aber keineswegs aufgehoben; ja das Licht des tieferen Reflexes im Seelenleben macht die Außendinge nur um so bedeutsamer, beleuchtet die ganze Erscheinungswelt, namentlich auch die äußere Natur, um so gründlicher, dringt heimlicher in die feinsten Falten. Hier stehen wir nun am Hauptpuncte. Eine Welt von Zügen, die das plastisch ideale Gesetz des Epos ausscheidet, nimmt das malerisch spezialisirende des Romans wie mit mikroskopischem Blick auf, weil jene Idealität der Zustände, welche dieß nicht ertragen könnte, vorneherein gar nicht vorhanden ist, weil hier die Idealität vielmehr aus der Prosa der harten Naturwahrheit eben durch die Rückführung auf ein vertieftes inneres Leben hergestellt wird.

*. Man hat den Roman ein verwildertes Epos, eine Zwittergattung genannt. Wir halten zunächst unsern in §. 872 an die Spitze gestellten Satz fest, daß er eine wahrere Erscheinung ist, als alle Heldengedichte nach Homer, die der Kunstpoesie entsprossen sind; denn er will gar kein Epos sein, sondern stellt sich diesem als Product einer ganz andern Stylrichtung auf klar getrenntem Gipfel gegenüber. Aber dieser Gipfel ist viel niedriger, als der, worauf das Epos seine Stelle hat. Warum? Weil der Styl, der das Recht des tieferen Griffes in die härteren Bedingungen und Züge der Wirklichkeit aus der vertieften Innerlichkeit der Weltauffassung schöpft, seine wahre Heimath in einer andern Dicht-Art haben muß, in derjenigen nämlich, welche die Welt als eine von innen, aus dem Willen bestimmte darstellt, also der dramatischen. Er ist kein Epos mehr und doch kein Drama, er mag in diesem Sinn eine Zwittergattung heißen; ein verwildertes Epos aber kann man ihn nicht nennen, denn er hat die Trümmer des Epos, aus denen er allerdings entstanden ist, in etwas spezifisch Anderes verwandelt. Dagegen drängen sich schwere Bedenken auf, wenn man seine Stellung ganz allgemein vom Standpuncte der reinen, selbständigen Kunstschönheit betrachtet: hier bricht über eine kaum merkliche Schwelle der Charakter des Zwitterhaften in anderer, weiterer Bedeutung herein: der Roman hat zu viel Prosa des Lebens zugestanden, um einen sichern Halt für ihre Idealisirung zu haben; daher schwankt er so leicht nach zwei Extremen hin aus dem Gebiete des rein Aesthetischen weg: er wirkt sinnlich stoffartig, sei es in der gemeinen Bedeutung des Worts oder überhaupt im Sinne pathologischer Aufregung, und sinkt zur breiten, leichten oder wilden Unterhaltungsliteratur herunter; oder er wirkt didaktisch, tendenziös, nimmt jeden Streit

der moralischen, socialen, politischen, religiösen Theorieen und Ideen unter dem unruhigen Standpuncte des Sollens auf und vergißt nun abermals, daß das wahrhaft Schöne zwecklos ist. Die Literatur hat Romane erlebt, deren Zweck war, vor der Onanie zu warnen. Das Interesse am Individuum und seinen Schicksalen, namentlich in der Liebe, bringt ferner eine zu stoffartige Spannung der Neugierde mit sich, wie wir dieß schon früher berührt haben. — Die innern Mängel kommen aber vorzüglich am Schlusse zum Vorschein, denn dieser ist unvermeidlich hinkend. Die Frage ist nämlich einfach: was soll der Held am Ende werden? Zum politischen Heroen erzieht ihn der Roman nicht, unsere Aemter sind eine zu prosaische Form, um das Schiff, das unterwegs mit so vielen Bildungsschätzen ausgestattet worden ist, in diesem Hafen landen zu lassen. Es bleiben Thätigkeiten ohne bestimmte Form übrig, die aber sämmtlich etwas Precäres haben. Wilh. Meister wird Landwirth und ist dabei zugleich als wirkend in mancherlei Formen des Humanen und Schönen vorzustellen, allein der Dichter setzt doch einen gar zu fühlbaren Rest, wenn er, nachdem so viele Anstalten gehäuft waren, einen Menschen zu erziehen, uns ein so unbestimmtes Bild der Thätigkeit des reifen Mannes auf der untergeordneten, wenn auch ehrenwerthen Grundlage der bloßen Nützlichkeit gibt. Künstlerleben ist zu ideal, die Kunst thut nicht gut, die Kunst zum Objecte zu nehmen; geschieht es aber doch, so erscheint das Continuirliche einer bestimmten Thätigkeit, deren ideale Innenseite das Dichterwort doch nicht schildern kann, eben auch prosaisch. Dem Romane fehlt der Schluß durch die That, ebendaher hat er keinen rechten Schluß. Er hat die Stetigkeit des Prosaischen vorneherein anerkannt, muß wieder in sie münden und verläuft sich daher ohne festen Endpunct. Ein Hauptmoment des Roman-Schlusses ist die Beruhigung der Liebe in der Ehe. Hier verhält es sich nicht anders. Die Ehe ist eigentlich mehr, als die Liebe, aber in ihrer Stetigkeit nicht darzustellen, in ihrer Erscheinung prosaisch und so läuft auch diese Seite der gewonnenen Idealität in zugestandene Prosa aus. Diesen Charakter, die Prosa nicht gründlich brechen zu können, gesteht nun der Roman auch dadurch zu, daß er in gebundener Sprache ganz undenkbar ist und mit bloßem entferntem Anklang des Rhythmischen sich begnügen muß. Allein die Sprachform wird auch zum rückwirkenden Motive, dießmal im schädlichen Sinne, und steigert die Versuchung, die an sich schon in der Dicht-Art liegt, stoffartige Massen von Historischem, Gelehrtem aller Art, unverarbeiteter Weisheit, Tendenziösem, Erbaulichem u. s. w. in das geduldige Gefäß zu schütten.

§. 881.

2. **Nach Stoffgebieten eingetheilt nimmt der Roman vorherrschend das Privatleben zu seinem Schauplatz und sucht hier das Poetische entweder in**

der aristokratischen Gesellschaft, sei es im engeren, sei es, um die Erwerbung schöner Humanität in den bevorzugten Kreisen darzustellen, im weiteren Sinne des Worts, oder, und zwar in stets erneuter Opposition gegen diese Form, im Volke, oder im gebildeten Bürgerstande, vorzüglich in seinem Familienleben, und diese Gattung nimmt die breiteste Stelle ein. Ueber diese Sphären erhebt sich unvollkommen der historische Roman in das politische Gebiet und der sociale zu den großen Fragen über das Wohl der Gesellschaft.

1. Es folgt aus allem Gesagten, daß der Roman „vorherrschend" d. h. nicht nur meist, sondern wie sich zeigen wird, auch wo er das Oeffentliche ergreift, wenigstens mit seinem ganzen Vordergrunde stets im Privatleben spielt. Natürlich aber ergriff er zuerst dessen glänzendste, am Oeffentlichen unmittelbar liegende, durch seine Glorie beschienene Seite, das Hofleben. Der ältere aristokratische Roman, im siebenzehnten Jahrhundert, hauptsächlich nach Calprenede und Mad. de Scüdery, ausgebildet, war nur scheinbar ein historischer, ein „Heldenroman." Es war in den Herkules, Herkuliskus, Aramena, Octavia, Arminius von Buchholz, Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, Lohenstein bis zu Ziegler's asiatischer Banise um einen „Hofspiegel" und nur im Sinne aufgeklebter Gelehrsamkeit um einen „Weltspiegel" zu thun; hinter den historischen Helden stacken Hofleute der Zeit. Dieß war der nächste Ableger der an die Rittergedichte sich anschließenden Amadis-Romane; das Aristokratische war zunächst historisch motivirt als Reminiscenz, Nachwirkung der Romantik, die Dichter selbst waren Adeliche. Dabei lag als inneres Motiv der Instinct zu Grunde, etwas der erhabenen Thätigkeit der Heroen im ursprünglichen Epos Aehnliches als Stoff zu ergreifen, und man suchte dieß Aequivalent in der feinsten Bildung und freiesten Lebensbewegung, wie sie den bevorzugtesten Ständen sich öffnet. Der aristokratische Roman ist ein verspäteter Versuch dieser Dicht-Art, auf der Linie des Epos zu bleiben; das Heroische soll als Vornehmes conservirt erscheinen. Die geistigere, moderne Wendung ist nun die, daß das Vornehme nicht in die feinste, sondern in die reinste Bildung, in die Blüthe der Humanität gesetzt wird, aber doch so, daß die Erwerbung derselben an bevorzugten, der Enge und Sorge des Lebens enthobenen Stand als an ihre Bedingung geknüpft bleibt. Göthe hat diese Verschmelzung des Bildungsbegriffs mit dem Adelsbegriffe im Wilh. Meister zwar durch das Aufsteigen eines Bürgerlichen in die vornehmen Kreise, durch Geltendmachung der Kunst als eines geistigen Adels, die jedoch im Schauspielerstand auch ihre ganze Sterblichkeit enthüllt, durch die Mißheirathen am Schluß ironisirt, aber darum keineswegs aufgehoben, sondern doch in Ton und Inhalt recht sanctionirt. Dieses Kunstwerk kann im engeren Sinne des Worts ein Humanitäts-Roman genannt werden. Die ganze Dicht-Art hat, wie wir

geſehen, die Idee des Heranreifens zur reinen Menſchlichkeit zum Inhalt, das eigentliche Handeln iſt nicht ihre Sphäre. Damit iſt aber natürlich nicht geſagt, daß nicht der Kern der menſchlichen Vollendung der Perſönlichkeit in das Ethiſche, die Charakterbildung, und zwar allerdings auch in Beziehung auf das nationale, politiſche Leben zu legen ſei, nur daß es bei der Beziehung bleibt und nicht die That ſelbſt, höchſtens eine Ausſicht auf ſtetiges Wirken in die Fabel eintritt. Göthe's Roman faßt aber im Sinne ſeiner Zeit das Humanitätsleben als ein Syſtem idealen Selbſtgenuſſes, worin das eigentlich Active und das Intereſſe für die großen Gegenſtände deſſelben fehlt; die Schlußwendung zu der Idee nützlicher Thätigkeit und der Begriff der Reſignation vermag dieſe Grundlage nicht zu verändern, fällt vielmehr ſelbſt wieder unter die von ihr ausgehende Beleuchtung. Es iſt dieß ein Mangel an männlichem Marke, der aber in unſerem Zuſammenhang als natürlicher Mangel der Spezies zur Sprache kommt. Es verhält ſich ebenſo mit dem Künſtler-Romane, zu welchem der W. Meiſter neigt, und den wir zum ariſtokratiſchen zählen dürfen. Der allgemeine Grund, der gegen die Wahl ſolcher Stoffe aus dem Gebiet idealer Beſchäftigung entſcheidet, iſt mehrfach und noch ſo eben von uns ausgeſprochen; in dieſer Rückbiegung der Kunſt auf ſich ſelbſt verräth ſich ganz die bedenkliche Scheue der neueren Zeit vor dem herben Roh-Stoffe des realen Lebens. Wir wollen jedoch damit nicht ſchroff abſprechen; Künſtler, mehr noch Dichter, Schauſpieler können erſchütternde Schickſale erleben, die hinreichenden Stoff für den Mittelpunct einer Roman-Fabel liefern, ſo daß man das Mißliche einer Beſchäftigung, welche dem Epiker zu wenig Realität darbietet, weniger fühlen mag; je ernſter aber ein ſolcher Lebensgang erſcheint, je ergreifender die Kämpfe einer künſtleriſch idealen Natur mit der Welt, deſto beſtimmter tritt ein ſolcher Roman aus der ariſtokratiſchen, fein epicureiſchen Sphäre heraus und in die Gattung des bürgerlichen Romans hinüber. Innerhalb der Sphäre, in der wir ſtehen, ja der Behandlung nach in aller Roman-Literatur iſt Göthe's Roman ein Werk faſt unvergleichlicher Vollkommenheit. Die breiten und vollen Maſſen des Inhalts, getränkt mit Lebensweisheit, erklingen unter der Hand des Künſtlers wie in höheren Rhythmen, das Stoffartige iſt rein getilgt und mit ächter Milde, feinem epiſchem Lächeln ſchwebt objectiv der ruhige Geiſt über der harmoniſch geordneten weiten Welt. — Es war zunächſt die innere Unwahrheit des ariſtokratiſchen Romans in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, was den Gegenſatz herausforderte. Dieſe Unwahrheit lag in der kindiſchen Häufung des Unwahrſcheinlichen, den unglaublichen Thaten der galanten Tapferkeit, den unendlichen abentheuerlichen Zufällen, die derſelbe aus der Ritter-Romantik mit herüberbrachte, ebenſo aber in dem falſchen Welt- und Sittenbild überhaupt, der Unnatur des Umgangtons, dem Hohn auf alle Wahrheit der Erfahrung,

auf welche doch die ganze Dicht-Art, realistisch in ihrem innersten Wesen, gegründet ist. Der Volksroman, der Ableger des Sancho Pansa, begleitet wirklich den aristokratischen Roman, wie dieser den Don Quixote, von den spanischen Schelmen- und Räuber-Romanen bis heute, wo er sich in den Dorfgeschichten eine neue Gestalt gegeben. Räuber, Abentheurer aller Art, wandernde Musikanten, Studenten, Handwerksbursche, Bediente, arme Findlinge, die schließlich emporkommen, endlich Bauern: wir dürfen dieß ganze Personal im Volksromane zusammenfassen, der uns die Welt kennen lehrt, wie sie ist, wie sie mit rauhem Stoße den jungen Lehrling enttäuscht und ihm das Schulgeld grob und hart abfordert. Der Styl geht um so viel naturalistischer in diese Gröbe des Lebens, als der Geist der Wirklichkeit die ganze Grundlage bildet. Er ist in den frühesten Erscheinungen noch ein Stück ächten Volkstons, namentlich in dem trefflichen Simplicissimus, auch in den „wahrhaftigen Gesichten Philander's von Sittewald," die zwar didaktisch sind, aber so viel ächt Episches enthalten: Werken, durch welche der Geist der Enttäuschung und Erfahrung, der Erkenntniß der Argheit und „Hypokrisie" der Welt, der über das sechszehnte und siebenzehnte Jahrhundert kam, mit so scharfer Schneide geht. Wir können auch die Robinsonaden nach der einen Seite in unsern Zusammenhang ziehen, als Ausdruck einer Stimmung, welche die übersatte und üppige Cultur erfrischen wollte, indem sie ihr zeigte, wie schwer und interessant ihre Anfänge sind: sie sollte wieder Natur-Reiz erhalten durch das Bild eines Schiffbrüchigen, der von allen ihren Vortheilen getrennt ist und von vorn beginnen muß. Diese Classe steht aber zugleich in einem größern, bedeutenderen Zusammenhang und weist merkwürdig auf die Ideen-Strömung hin, die mit Rousseau ihren stärkeren Lauf anhob; sie verkündigt einfache, naturgemäße, freie Staats- und Gesellschafts-Bildung. — Die Dorfgeschichten der neueren Zeit gehören ihrem beschränkten Umfange nach eigentlich in die Geschichte der Idylle und sind bei der modernen Form derselben noch einmal aufzunehmen; doch ist nicht zu übersehen, daß diese selbst an dem hier vorliegenden Gegensatze Theil hat, indem das falsche Bild des Idyllischen in der bekannten Form des Schäferwesens von der höfisch aristokratischen Dichtung ausgeht, das denn auch im eigentlichen Romane dieses Geschmacks einen starken Einschlag bildet. Die Dorfgeschichte gibt dagegen wahre Landleute, enthüllt die Härten, die Uebel des Bauernlebens, hält es nicht schlechthin abgeschlossen von der verderblichen Berührung mit der raffinirten Cultur, und doch rettet sie zugleich die Einfalt, die Schönheit des Heimlichen und Beschränkten. So gehört sie in den Zug der Opposition gegen die aristokratische Romanliteratur. — Der bürgerliche Roman dagegen ist die eigentlich normale Spezies. Er vereinigt das Wahre des aristokratischen und des Volksromans, denn er führt uns in [illegible]ere Schichte der Ge-

ſellſchaft, welche mit dem Schatze der tüchtigen Volksnatur die Güter der Humanität, mit der Wahrheit des Lebens den ſchönen Schein, das vertiefte und bereicherte Seelenleben der Bildung zuſammenfaßt. Der Heerd der Familie iſt der wahre Mittelpunct des Weltbildes im Roman und er gewinnt ſeine Bedeutung erſt, wo Gemüther ſich um ihn vereinigen, welche die harte Wahrheit des Lebens mit zarteren Saiten einer erweiterten geiſtigen Welt wiedertönen. In dieſen Kreiſen erſt wird wahrhaft erlebt und entfaltet ſich das wahre, von den Extremen ferne Bild der Sitte. Die Engländer, die der neueren Literatur überall die bedeutendſten Anſtöße gegeben, ſind auch in dieſer Gattung vorangegangen. Der Urheber derſelben, Richardſon, iſt Pedant im Ausmalen, peinlicher Anatom in der pſychologiſchen Zergliederung, abſtracter Moraliſt, und doch begründet er den ſcharf zeichnenden realiſtiſchen Styl, wie ihn die Kunſtform fordert, weist auf das wahre Ziel hin, in dieſem Styl ein Seelengemälde zu entfalten und ihr zum Mittelpuncte den gediegenen ethiſchen Gehalt unſerer gebildeten bürgerlichen Stände zu geben.

s. Wir könnten den hiſtoriſchen Roman auch in anderem Zuſammenhang aufführen, nämlich da, wo von dem Hinübergreifen des claſſiſchen, monumentalen Styls in den charakteriſtiſchen zu handeln iſt. Doch iſt es nur die Größe des Stoffs, wodurch ſich dieſe Form zu einem Seitenbilde des Epos und ſeiner Erhabenheit zu ſteigern ſucht; im Style hat gerade ſie von ihrem Begründer, W. Scott, die Richtung auf das Individualiſiren bis zu jenem Exceſſe des breiten, verweilenden Ausmalens erhalten, den wir mit Leſſing als Verletzung eines poetiſchen Grundgeſetzes verwerfen mußten (vergl. §. 847), und eine Neigung dazu wird bleiben, weil der epiſche Poet, wo er mit dem Hiſtoriker den Stoff theilt, den Unterſchied der Behandlung immer in recht haarſcharfer Vergegenwärtigung wird zeigen wollen. Es iſt nun hier allerdings die monumentale Großheit des geſchichtlich politiſchen Stoffs gewonnen, allein der innere Mangel der ganzen Dicht-Art tritt in dem Verhältniß der Theile und namentlich im Schluſſe nur um ſo fühlbarer zu Tage: das große Schickſal der Völker und das Bild der politiſchen Charaktere muß Hintergrund und Mittelgrund bleiben, der Romanheld im Vordergrund darf nicht hiſtoriſch bedeutend ſein, weil der Roman einmal das Allgemeine, genreartig Namenloſe des Privatlebens, das rein Menſchliche der Perſönlichkeit zum Inhalt hat; nun ſpricht ebendaher dieſer Vordergrund das höhere Intereſſe an, das doch ſeinem bedeutenderen Gewichte nach der Hintergrund, Mittelgrund verlangt, und das iſt ein innerer Widerſpruch; dort ſpannt uns die höhere Bedeutung der Geſchichte, das Schickſal von Nationen, hier die Frage, ob Hans die Grete bekommt, Beides gleichzeitig und ſo, daß die letztere Frage uns wärmer, zudringlicher beſchäftigt. — Der ſoziale Roman ſchlummert als

mehr oder weniger bestimmter Keim schon im Volksroman und im bürgerlichen. Es liegt beiden, namentlich dem ersteren, nahe, die brennende Frage über die Einrichtung der Gesellschaft, Unterschied und Kampf der Stände, Verhältniß zwischen Arbeit und Erwerb, Vergehungen und Strafen u. s. w. fühlbarer aus ihrem Erzählungsstoff hervorspringen zu lassen, ausdrücklich zu behandeln und näher oder ferner an die Grenze des Tendenziösen zu treiben; es kann aber einen Roman geben, der solche Fragen entschieden und doch nicht in unpoetischer Absichtlichkeit, sondern mit der Frische unmittelbarer Kraft und Erfindung zu seinem Mittelpuncte macht; seine Sphäre ist entweder bürgerlich oder volksthümlich, das Gewicht aber, das auf diesem Mittelpuncte liegt, begründet seinen Namen, weist ihm seine eigene Stelle an. Immermann's Epigonen sind trotz ihren schwachen und nachgeahmten Partieen ein achtungswerthes Beispiel. Es wird freilich nur Wenigen und in wenigen Momenten gelingen, einen Inhalt, der seiner Natur nach in sehr bewußter Weise gedacht sein will, so in sich aufzunehmen, daß er ganz als Gestalt und Handlung vor dem Innern steht, und demnach so zu behandeln, daß also nicht der unorganische Weg der Tendenz eingeschlagen wird. Die geniale George Sand steht hoch in den endlosen Fluthen, welche der tendenziös soziale Roman in der neuesten Zeit aufgeworfen hat, nicht weil man sagen kann, sie habe jene Schwierigkeit gelöst, vielmehr sie ist ganz tendenziös, aber dem außer-ästhetischen Zwecke steht ein Auge, eine Kraft der Zeichnung, eine Seele, ein Stylgefühl Raphael's zu Gebot, welche Bewunderung und Liebe fordern.

§. 882.

Was die Stimmungsunterschiede der Phantasie betrifft, so zieht der Roman in vollem Umfang das Komische in seinen Kreis und bildet es zu einer besondern Form aus. Die ironische Auflösung des (romantischen) Epos war für seine Entstehung überhaupt und für die Begründung dieser Form ein wesentliches Moment, wogegen innerhalb des Epos das Komische nur sparsamen Raum findet und nicht eine eigene Form, sondern nur eine Parodie der Dichtart hervorbringen kann. Der Roman bewegt sich durch alle Stufen des Komischen bis zum Humor, der sich naturgemäß mit der sentimentalen Richtung verbindet. Der Stoffsphäre nach vereinigt sich das Komische mit der volksthümlichen oder bürgerlichen Opposition gegen den aristokratischen Roman. Der ernste Roman liebt glücklichen Ausgang, kann aber auch tragisch endigen.

Wir haben die Frage über das Verhältniß der epischen Poesie zum Komischen bis hieher verschoben, weil erst beide gegensätzliche Stylformen vorliegen müssen, um sie zu beantworten. Das ächte Epos ist durch die

Idealität des classischen Styls gehalten, das Komische in enge Grenzen zu weisen, nicht zwar in ebenso enge, wie die Sculptur, welcher kein Thersites erlaubt ist, aber begreiflich in viel engere, als die Gattung, die vorneherein auf einer erfahrungsgemäßen, realistischen Weltanschauung ruht und sich im malerischen, individualisirenden Style bewegt. Es gibt kein komisches Epos. Was man so nannte, von der Betrachomyomachie bis zu Boileau's lutrin, Pope's Lockenraub, Zachariä's Renommisten und Murner in der Hölle, ist nicht eine Spezies, sondern nur Parodie einer Spezies, worin diese dadurch lächerlich gemacht wird, daß ihre großen Motive und großer Styl auf die Folie kleiner Stoffe gelegt werden. Diese Formen gehören in den Anhang von der Satyre. Ebenda werden wir auch, obwohl wir den tiefen Unterschied nicht verkennen, das deutsche Thier-Epos aufführen. — Eine positive neue Spezies entsteht aus der Ironie eines Weltbilds, das sich ausgelebt hat und welchem unter dem Spotte zugleich ein neues Weltbild entgegengestellt wird. Das Ausgelebte wird als eine Illusion dem Lächerlichen übergeben. Mit Illusionen tritt aber der Romanheld immer seinen Erfahrungsweg durch das Leben an, daher hat es tiefen innern Zusammenhang, daß die wahre Entstehung des Romans und die Schöpfung des komischen Romans im Grunde zusammenfallen. Der tolle Humor des Rabelais und Fischart konnte erst eine formlos wilde Caricatur der romantischen Ritterwelt, keine neue Form hervorbringen; mit einem Werke der künstlerischen Ironie dieser Welt den komischen Roman, schließlich den wirklichen Roman überhaupt geschaffen zu haben, dieß ist die unsterbliche Leistung des Cervantes. Der edle Narr Don Quixote, dessen Hirn von der Lectüre der Ritterbücher verbrannt ist, zieht Abentheuer suchend durch die Welt, deren prosaische Wirklichkeit ihm auf allen Tritten den komischen Anprall bereitet und deren grobe Wahrheit von den Lippen seines komischen Schattens, seines bäurischen Chors, des Sancho Pansa gepredigt wird. So ist diese Ironie des Ritterthums zugleich Volksroman, nimmt im Volke den Ansatz zum Spotte gegen das ausgelebte Ideal der Aristokratie. Um diesen Roman gruppiren sich jene Schelmen- und Abentheurer-Romane in Spanien, die in Frankreich ihre Nachahmung im Gil Blas von Lesage finden, und in Deutschland treten die Volksromane, die oben erwähnt sind, der absurden Fortsetzung des Ritterlichen im aristokratischen Kunstroman entgegen. Eine andere Linie tritt in England hervor. Hier bildet sich der bürgerlich komische Roman in Opposition gegen die Prüderie, die abstracten Tugend- und Bosheits-Muster, die pedantische Selbstzergliederung in Richardson's Romanen, wiewohl diese selbst die bürgerliche Form begründet und in der Feinheit, Schärfe und Sicherheit der Zeichnung so großes Verdienst haben. Naturalistisch derb und possenhaft tritt die Gegenwirkung in Fielding, wüst und aus tieferen Abgründen des

Häßlichen keine reine Komik entbindend in Smollet auf. — Inzwiſchen hatte ſich das Sentimentale entwickelt. Es verbindet ſich in der engliſchen Literatur alsbald mit dem Komiſchen ſo, daß die tiefere Geſtalt deſſelben, der Humor, auflebt: Goldſmith und Sterne ſchaffen den humoriſtiſchen Roman. Es iſt hier nicht unſere Aufgabe, dieſe Geſtalt zu ſchildern, da ihr inneres Weſen im erſten Theil im Abſchnitt vom Humor aufgezeigt iſt (vergl. namentlich §. 220). In Deutſchland bildete ſich unter ſtarkem engliſchem Einfluß die empfindſame Stimmung zu einer Gewalt aus, welche ſich im Romane, der durch ſeine exotiſchen Motive ihr unmittelbar das natürlichſte Gefäß darbietet, eine beſondere Form ſchafft, die geiſtvollſte in Werther's Leiden, worin ſie mit ihrer verführeriſchen Schönheit ihr wahres Weſen zugleich als Selbſtverrichtung enthüllt und, indem ſie ſich ganz darſtellt, ſich negativ heilt. Aber daneben zieht ſich, ebenfalls von der engliſchen Literatur angeregt, die komiſche Linie hin und bereitet eine andere Weiſe der Auflöſung des Sentimentalen vor, den eigenthümlichen Umſchlag in den Humor, der ſich nicht wirklich von dieſem Geiſte der überſchwenglichen Sehnſucht befreit, ſondern immer ſein Bild neu erzeugt, um es neu in das „Lächeln zwiſchen Thränen" aufzulöſen: J. P. Fr. Richter (vergl. §. 205 ff. und §. 480). Der komiſche Roman iſt ſeither in mancherlei Form aufgetreten, hat aber den Reichthum und die Gewalt dieſes zwar formloſen Humoriſten und ſeiner engliſchen Vorgänger nicht wieder erreicht. Die neuere romantiſche Schule hat die phantaſtiſchen Motive der urſprünglichen Romantik wieder ausgebeutet, dämoniſche Geſtalten des Unheimlichen beſchworen und dieſe Welt in die kranke Form des gebrochenen, zerriſſenen Humors unvollkommen aufgelöst.

Wir haben geſehen, daß das Epos tief tragiſch endigen kann, ſeiner Natur nach aber mehr zum glücklichen Ausgang treibt. Dieß iſt noch mehr der Fall bei dem Romane, da er ſich mit den milderen Motiven des Seelenlebens befaßt und den Gang ſeines Helden durch die Conflicte des Lebens mit der Entwicklung ſeiner Perſönlichkeit zur wahren Humanität zu ſchließen ſeine innerſte Aufgabe iſt. Allein dieſe Conflicte begründen nicht nur im Einzelnen um ſo ſchneidendere tragiſche Momente, als die Subjectivität hier in ihrer ganzen Feinfühligkeit auf die Härten des Lebens ſtößt, ſondern es muß dem Roman auch unbenommen ſein, ſich ganz im tragiſchen Elemente zu bewegen und es in einen finſtern Schluß, in das Bild einer an der Unerbittlichkeit der Weltbedingungen ſcheiternden Perſönlichkeit zuſammenzudrängen.

§. 883.

Dem Romane ſtellt ſich als das kleinere Bild einer Situation aus dem größern Ganzen des Weltzuſtands und der perſönlichen Entwicklung die Ro- 1.

a. velle zur Seite. Das Volksthümliche hat ſich vorzüglich in dieſe Form gelegt und als realiſtiſche Idylle die Dorfgeſchichte eingeführt. Einzig in ihrer Art ſteht aber eine andere Geſtalt der modernen Idylle: der ideale Styl tritt in den charakteriſtiſchen über und ſteigert das beſcheidene Bild des Landlebens zur monumentalen Höhe des Epos.

1. Die Novelle verhält ſich zum Romane wie ein Strahl zu einer Lichtmaſſe. Sie gibt nicht das umfaſſende Bild der Weltzuſtände, aber einen Ausſchnitt daraus, der mit intenſiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perſpective hinausweiſt, nicht die vollſtändige Entwicklung einer Perſönlichkeit, aber ein Stück aus einem Menſchenleben, das eine Spannung, eine Kriſe hat und uns durch eine Gemüths- und Schickſalswendung mit ſcharfem Accente zeigt, was Menſchenleben überhaupt iſt. Man hat ſie einfach und richtig als eine Situation im Unterſchied von der Entwicklung durch eine Reihe von Situationen im Romane bezeichnet. Die Novelle hat dem Romane den Boden bereitet, das Erfahrungsbild der Welt erobert; das Mittelalter kannte Menſch und Welt nicht, träumte überall von Exemtionen, Bocaccio plauderte das Geheimniß aus, daß Menſchen Menſchen, „ſterbliche Menſchen" ſind. Dieſelbe Bedeutung hat die große Beliebtheit des Schwankes, wie er im ſechszehnten Jahrhundert in Deutſchland herrſcht. Dieſe kleinen Formen ſind zum Theil bloße Anekdoten. Die Anekdote iſt mit kurzer Spannung und Löſung zufrieden ohne das Reſultat eines fruchtbaren, inhaltvollen Blickes in die Wahrheit des Menſchenlebens, daher meiſt komiſch; die Novelle dagegen bewegt ſich auch im tragiſchen Gebiet, und zwar mehr, als der Roman. Es liegt dieß in ihrer ſtrafferen Natur; wer Intereſſantes kurz erzählen will, muß das Retardirende ſchneller niederwerfen und auf die Kataſtrophe zueilen, wo ſich aber dieſe acuter hervordrängt, da iſt auch die ſchärfere Schneide des Schickſals, wie die Pritſche des lächerlichen Zufalls, im Zuge des Ausholens. Es lag der modernen Zeit ſehr nahe, den Inhalt der Novelle als Thema zu behandeln, d. h. unſere Converſation und Debatte ſo in ſie zu verlegen, daß eine Lebensfrage, ein Kampf geiſtiger Richtungen, dunkle Erſcheinungen des Seelenlebens und dergl. vorherrſchend geſprächsweiſe erörtert werden, während in den perſönlichen Schickſalen zugleich die factiſche Antwort erfolgt. Die Form iſt bedenklich, denn es liegt nur zu nahe, die zweite Seite, welche natürlich den weſentlichen Körper des Ganzen bilden müßte, zur Nebenſache zu machen und ſo die Idee didaktiſch, ſtatt poetiſch und zwar mit dem beſondern Geruche des Salons, der Theegeſellſchaft herauszuſtellen, wie wir in den meiſten Novellen Tieck's ſehen. Ein Anderes iſt es, wenn eine harmloſe Geſellſchaft ſich Novellen erzählt, wie bei Bocaccio, wo denn ſchließlich allerdings auch die Erzählenden ſelbſt eine

Novelle spielen mögen; ohne Bocaccio's Naivetät ist auch dieß von Tieck (im Phantasus), Göthe und And. nachgeahmt. — Eine gegen den Roman hin erweiterte Novelle sind Göthe's Wahlverwandtschaften, sie bleiben aber in ihrer Grundlage fest auf dem Boden der Dichtart, denn sie schildern nicht einen ganzen Entwicklungsgang einer Persönlichkeit, die Hauptpersonen sind beziehungsweise reif; eine einzelne, verfängliche Lebensfrage, die Frage über das Verhältniß zwischen Freiheit, Pflicht, Selbstbeherrschung und dunkeln physiologisch-psychischen Gewalten, die Individuum an Individuum bannen, bildet den wesentlichen, ächt novellenhaft spannenden Inhalt und nur die breite Fülle der Darstellung bringt den Romancharakter hinzu. —

Wir hätten nun hier mancherlei schwer zu bestimmende Nebenformen zu besprechen, sagen aber nur ein Wort von der sog. poetischen Erzählung. Sie hätte schon neben dem classischen Epos erwähnt werden können, sie läuft aber ebenso neben dem Roman und auch der Novelle her. Dort erscheint sie, wie z. B. die Erzählungen einzelner Thaten des Herkules bei Theokrit, als eine epische Studie, ein Eidyllion, aber im hohen Style, nur ohne die Weihe, welche die Einreihung in den Zusammenhang des großen Weltbildes gibt. Soll zwischen der poetischen Erzählung der neueren Zeit und der Novelle ein fester Unterschied angegeben werden, so kann er nur darin liegen, daß jene entweder im Sinne des Hinneigens zum Historischen, oder zum Didaktischen mehr stoffartig ist, wiewohl sie im Uebrigen ihre Materie mit mehr oder weniger Selbstthätigkeit der Kunst umbilden mag. Hoch stehen in der ersteren Gattung trotz der Bitterkeit, die sie verdüstert, an Kunsttalent die Erzählungen Heinrich's von Kleist. Die zweite Gattung war in der Periode, die der Revolution in der neueren Poesie vorangieng, sehr beliebt; man trug in anekdotenhaftem Gewande gern schalkhafte oder rührende Pointen, Sätze der Lebenserfahrung, Menschenkenntniß vor, wie Gellert, Lichtwehr, Pfeffel. Diese Sachen waren, um ihnen etwas mehr Schein zu geben, versificirt; sie blühten gleichzeitig mit der Fabel und sind ihr verwandt.

2. Die Novelle führt uns zum Idyll (oder, um bei dem Sprachgebrauche zu bleiben, der die moderne Form mit einem grammatischen Genusfehler zu bezeichnen einmal gewohnt ist,) zur Idylle zurück. Das classische Sittenbildchen wird in der modernen Zeit [illegible] der Composition nach erweitert: der bloße Keim einer Handl[illegible] in ihm lag, entwickelt sich, es bekommt eine Fabel, wird Erzählung, daher auch größer an Umfang. Es erhellt schon daraus, daß dieser Zweig höhere Wichtigkeit erhalten hat, und der innere Grund liegt darin, daß eine Stimmung, die wir nur erst als ganz schwachen Anhauch im classischen Idyll gefunden haben, nunmehr völlig ausgebildet den Charakter der Gattung bestimmt: das Gefühl der Unnatur in der gebildeten Gesellschaft, der Härte und Kälte

des öffentlichen, politischen Lebens. Es ist dieselbe Spannung der Sentimentalität, die erst der Gegensatz erzeugt, wie in der Landschaftmalerei. Der gebildete Mensch erscheint unwahr und getheilt, man sucht den ungetheilten, wahren und glücklichen da, wo man dagegen auf die größeren Interessen verzichten muß; daher zieht sich denn diese Dicht-Art dem Stoffe nach immer mehr zu den Ständen zurück, die so wenig als möglich vom Raffinement der Bildung berührt werden, zu Landleuten, Hirten. Wir können, was ihre frühere Geschichte betrifft, nur andeuten, wie jene Spielerei und Affectation des Schäferwesens, worunter Hofl[illegible]nge versteckt waren, in Italien aufkommt, von da nach Spanien, Frankreich, Deutschland wandert, hier durch die Nürnberger sich ganz zum Kindischen verschnörkelt, wie später Geßner sie zu vereinfachen und zu veredeln meint, indem er die Sentimentalität, nicht in jenem allgemeinen, ächten, sondern im spezifisch weichlichen, weinerlichen Sinn ihr eingießt und aus Naturmenschen ihr empfindsames Gegentheil macht. Sieht man diese Dichtungs-Form genauer an und fragt sich, was der richtige Styl ihrer Behandlung in der modernen Zeit sei, so drängt sich eine doppelte Beziehung auf: nach der einen Seite hat für uns die Idylle einen classischen Charakter, denn sie zeigt ein ungebrochenes, naives Leben, wie es im Ganzen und Großen dem Alterthum eigen war; nach der andern Seite soll diese Beziehung zu keiner Unwahrheit, keiner falschen Idealisirung führen und man soll sich wohl erinnern, daß gerade bei den Alten selbst die Idylle es war, worin der realistische, charakteristische Styl ein Gefäß seiner relativen Ausbildung fand. Es ergeben sich naturgemäß aus dieser doppelten Beziehung zwei Stylrichtungen, die sich aber vor extremem Gegensatz hüten müssen. Fr. Müller, der Maler, gab unter dem Einflusse des erwachten Interesses für das Volkslied der Idylle zuerst realistische Wahrheit, später floß dieser Auffassung der ganze Gewinn an innigem Einblick in die wahren Heimlichkeiten des Landlebens zu, den die Dialekts-Poesie, namentlich die Hebel'sche, brachte, man fieng überhaupt an, gesunder, objectiver zu schauen, und daraus haben sich denn, nachdem Immermann mit dem trefflichen Dorfschulzen in seinem Münchhausen vorangegangen, die Idyllen in Novellenform, die Dorfgeschichten gebildet. Wir haben in anderem Zusammenhange (§. 881, Anm. 1.), bereits das Wesentliche dieses Zweigs kurz bezeichnet. Das Landleben erscheint hier nicht wie eine Oase, worin nur die Milch der frommen Denkungsart fließt; hier gibt es Kabalen, Neid, Engherzigkeit, Unsauberes aller Art, wie in der großen Welt, der Landmann wird auch nicht mehr vom Städter unwahr abgeschieden, kommt vielmehr in Verkehr und Conflicte mit ihm, es erfolgen Rücktritte, Uebertritte zwischen beiden Ständen, kurz die Uebel der Gesellschaft und das Glück der ländlichen Naivetät greifen ineinander über. Und dennoch muß der Kern der geschlossenen Schönheit des kindlich Engen, der gemüthlichen Heimlichkeit im gesunden

Erd- und Heu-Geruch erhalten bleiben. Dieß ist das Schwere der Aufgabe, die B. Auerbach, obwohl er von falschen Tönen und fühlbaren Spuren des allzu modern Bewußten keineswegs frei ist, Epoche machend gelöst hat. Die Dorfgeschichten haben ihren unbedingten Werth, aber die ganze Form darf nicht überschätzt werden und hat sich sehr davor zu hüten, daß sie sich über den Beifall des lorgnettirenden Auges der modernen Gesellschaft täusche. — Wir haben hiemit der entgegengesetzten Richtung der Zeit nach vorgegriffen; dieser Realismus ist im engsten Sinne modern. Die classische Richtung der großen Zeit der neueren deutschen Poesie schlug jenen andern Weg ein. Voß gieng voran, Göthe überholte ihn weit und schenkte der Poesie sein Meisterwerk, das bis jetzt einzig dasteht und als unicum reiner Typus einer Gattung ist: einer Idylle, die durch den Geist der Behandlung sich zur Würde des Epos erhebt. Wir haben hier einen der reinsten Fälle der Kreuzung der Style, die uns durch unsere ganze Kunstlehre begleitet, tief entsprechend jener classischen Idealität, welche in der Malerei Leop. Robert in das Sittenbild, Rottman in die Landschaft eingeführt hat. Die Hauptpersonen sind nicht Hirten, Bauern, aber auch nicht, wie bei Voß, Menschen, welche der Sphäre der Bildung angehören, die vom Volke trennt, und nur durch das Amt auf das Land versetzt sind (wiewohl wir diesem Stoffe, dem deutschen Pfarrhause, seine Poesie nicht absprechen), es sind Bewohner eines Städtchens, deren Geist Gewerb und Verkehr gelichtet hat, ohne den nothwendigen und vertrauten Umgang mit der Natur zu lockern. Ein höherer Ton ist schon dadurch gewonnen; das große Weltgeschick aber, wie es als Hintergrund aufsteigt, mit der einfachen Liebesgeschichte im Vordergrunde sich verflicht und ernste, würdige, sittliche Erwägungen, nationale Gesinnungen erweckt, gibt der ganzen Stimmung und Composition die epische Höhe, welcher in der Behandlung und Durchführung das reinste classische Formgefühl entgegenkommt, das durch die einfachsten Mittel die schlichten Gestalten in das Licht patriarchalischer Volksführer, homerischer Männer und Frauen rückt. Deutsches Herz, deutscher Sinn für die kleinen Züge des engeren Lebens, Naturtreue und Charakteristik, malerischer Wurf und Hauch hat sich hier in einer Verschmelzung, die so nicht wiederkehren wird, mit griechischer Großheit, Reinheit und Plastik vereinigt und das Eine Werk war es werth, daß Wilh. v. Humboldt in seiner classischen Analyse die Gesetze der epischen Dichtkunst an ihm entwickelte.

β. Die lyrische Dichtung.

1. Ihr Wesen.

§. 884.

Die einfache Syntheſe des Subjects mit dem Objecte, worin jenes dieſem ſich unterordnet (vergl. §. 865), kann dem Geiſte der Kunſt nicht genügen; er fordert eine weitere Stufe, auf welcher dem Weſen nach die Welt in das Subject eingeht und von ihm durchdrungen wird, ſo daß alles Objective als deſſen inneres Leben erſcheint, und dem Verfahren nach die Umſtändlichkeit ſchwindet, durch welche das Epos der bildenden Kunſt verwandt iſt. Der Act der Freiheit, der dieſem Verhalten zu Grunde liegt, wird jedoch in der verhüllten Form des Beſtimmtſeins, des Zuſtands, der Geiſt als Seele auftreten: die dichtende Phantaſie ſtellt ſich auf den Standpunct der empfindenden. Dieſer Fortgang entſpricht alſo demjenigen, der von der bildenden Kunſt zu der Muſik führt (vergl. §. 746). Die lyriſche Dichtung, die er begründet, kann ſich der Geſchichte, wie dem Begriffe nach zu der epiſchen nur als die nachfolgende verhalten.

Die allgemeine Begründung des Uebergangs von der epiſchen zur lyriſchen Poeſie iſt auf anderer Stufe dieſelbe, wie die des Uebergangs von der bildenden Kunſt zu der Muſik. In der epiſchen Poeſie iſt zwar die Welt der Gegenſtände geiſtig durcharbeitet, bewegt, wie ſie es in der Malerei noch nicht ſein kann, aber die dichtende Phantaſie hat ſich doch wieder auf den Boden der bildenden geſtellt, ſich das Object geben, ſich durch es beſtimmen laſſen; ſie hat den Geiſt wie ein Naturſein angeſchaut. Dagegen tritt nun in der Kunſt dieſelbe Forderung des Geiſtes auf, wie jene in der Philoſophie, die vom Realiſmus zum ſubjectiven Idealiſmus fortdrängt und aus dem Satz Ernſt macht, daß der Menſch das Maaß aller Dinge iſt, indem er begreift, daß für ihn Alles nur ſo viel iſt, als es für ſein Bewußtſein iſt. Es kann bei der Naivetät nicht bleiben, welcher die Gegenſtändlichkeit imponirt; die Welt ſoll vom Geiſte ganz durchdrungen, durchkocht erſcheinen und dieß kann, — auf dem Standpuncte, dem hier der objective zunächſt Platz macht, — nur dadurch geſchehen, daß ſie überhaupt nicht für ſich erſcheint, ſondern nur ſo, wie ſie im Geiſte geſetzt, zu ſeinem innern Bild und Leben geworden, ganz in ihn ein und aufgegangen iſt. Speziell macht ſich die innere Nothwendigkeit des Fortgangs zu der ſubjectiven Form in der Weiſe des epiſchen Verfahrens fühlbar. Wohl gewinnen wir dadurch jenes ſonnenklare Bild der Dinge, aber es geht zu langſam.

Der Geiſt, der den Meiſel und Pinſel weggeworfen hat, um durch das geflügelte Wort zu ſprechen, kann nicht dabei ſtehen bleiben, daß er die langen Wege, auf denen jene die Erſcheinung der Dinge nachahmen, obwohl unter veränderten Beſchleunigungsverhältniſſen zu den ſeinigen macht, daß er, als Wortführer *für* die Dinge und Menſchen, doch immer noch *daneben* ſtehen muß und ſagen: ſo war Dieß und Jenes, jetzt hat Der, jetzt Jener dieß und das geſprochen u. ſ. w. Die Phantaſie muß ſich ihres von innen heraus bewegten und bewegenden Weſens bewußt werden, die Geduld für dieſe Form verlieren und eine andere ſuchen, welche, ob zwar mit Opfer, doch daſſelbe auf einem unendlich kürzeren Weg erreicht, eine Form, worin der dargeſtellte Menſch im eigenen Namen redet und ſo, daß er ſeine Erſcheinung ungeſagt, doch merkbar mitbringt und das Bild der Außendinge, wie ſie in ihm ſich ſpiegeln, durch das Ausſprechen der Spieglung ausſpricht. Wenn dieß die reine, allgemeine Bedeutung des vorliegenden Schrittes iſt, ſo darf er darum dennoch nicht als ein plötzlicher Aufgang der reinen Geiſtigkeit, als ein Act des Ich, das ſich in ſeiner reinen Freiheit erfaßt, verſtanden werden. Daß jene Vergleichung mit dem ſubjectiven Idealiſmus nur eine Parallele iſt, bedarf ohnedieß keines Beweiſes, denn wir ſind im äſthetiſchen Gebiete, wo ein naturloſer Geiſt überhaupt keine Stelle hat. Aber auch zu der Form des Verhaltens, welche äſthetiſch naturvoll iſt und doch den freien Geiſt als weltbeſtimmenden auffaßt und darſtellt, kann die Kunſt in dieſem erſten Schritte von der epiſchen Ausbreitung und Objectivität zur Concentrirung und ſubjectiven Intenſität noch nicht vordringen. Vielmehr wir befinden uns in der Mitte, wo Welt und Natur ſich in das Subject zuſammenzieht, in dieſem ſelbſt aber als die Naturform der empfindenden Seele ſich erhält oder wiederkehrt. Das lyriſche Subject iſt factiſch Welt-Einheit, Brennpunct der Welt, aber die Welt iſt in ihm nur Herz, Gemüth geworden; es vollſtreckt thatſächlich an den Dingen die Wahrheit, daß ſie nichts an ſich ſind, aber nur in einem tiefen, helldunkeln Träumen, worin ſich ihm die wahre Bedeutung ſeines Thuns ſo verbirgt, daß es unter die zufälligen Eindrücke von außen wie unfrei geſtellt iſt, daß es meint, ſein Zuſtand ſei ihm angethan, komme wie eine Naturnothwendigkeit über es, während es doch in Wahrheit ganz bei ſich iſt und Alles, was an es kommt, in dieß Ich auflöst. Es iſt dieß alſo eine Wiederkehr des Standpuncts der Muſik auf neuem Boden, die dichtende Phantaſie wird zur dichtend-*empfindenden*. Sie iſt als ſolche ganz naiv, aber freilich nicht mehr ſo, wie die dichtend-bildende, die epiſche. Zwar iſt dieſe, von der einen Seite betrachtet, klarer und freier: ſie ſchwebt ruhig über den Dingen und ſchaut ſie deutlich und hell, ſie ſcheint geiſtiger, bewußter. Sie iſt es auch, aber ſie iſt es nur, weil ſie noch nicht zu dem tiefen Prozeſſe fortgeht, dem Subjecte die Welt im Innerſten anzueignen,

und dieſer Prozeß muß auf dem Durchgangspuncte, der ſich als lyriſche Poeſie darſtellt, nothwendig mit Verluſt an jener Art von Klarheit und Freiheit verbunden ſein; die neue, höhere, zu welcher er führt, liegt noch unentwickelt und dunkel in ihm. Aber die Naivetät dieſes Dunkels iſt dennoch weit über die Naivetät des Epos hinaus: ſie iſt das Unbewußte des tiefen Verarbeitens, nicht mehr das Unbewußte des Anſtaunens. Sie ſetzt daher auch geſchichtlich eine größere Reife voraus. Der Schluß des §. faßt nur in einen Satz zuſammen, was zur Rechtfertigung der allgemeinen Eintheilung ſchon in §. 863, Anm. 1. ausgeführt iſt. Wir haben dort auch auf W. Wackernagel's pſychologiſche und hiſtoriſche Begründung verwieſen und fügen zur letzteren Seite nur noch eine allgemeine Bemerkung hinzu. In Griechenland giengen ſchwere Erſchütterungen voraus, Ringen der Parteien, des Adels und Volks, beider mit Alleinherrſchern, ehe der Einzelne ſich zu der Concentration und Vielſeitigkeit der inneren Erregung zuſammenfaßte, woraus die lyriſche Poeſie ſich entwickelte; im Mittelalter mußte erſt durch lange und wilde Kämpfe das Prinzip der chriſtlichen Religion mit dem Bruchſtücke heidniſcher Objectivität, das den Charakter dieſer Weltperiode weſentlich mitbeſtimmt, zuſammengegohren, deutſche, romaniſche und orientaliſche Elemente mußten in den Kreuzzügen durcheinandergerüttelt ſein, ehe die Knoſpe ſich erſchloß und die erfüllte Innerlichkeit ihren Duft im Liede verbreitete. Doch hat erſt die moderne Poeſie eine wahre und volle Lyrik ſchaffen können, denn es iſt nur der gebildete Geiſt, der die reichen Negationen durchlaufen und überwunden hat, welche Alles hervorlocken, was im Grunde eines Menſchenherzens ſchlummert. Aber ſelbſt ein ſichtbares Aufblühen der Volkspoeſie ſetzt eine Periode voraus, wo das Volk einer früheren Bindung und Dunkelheit der Zuſtände ſich entwachſen fühlt, wie im ſechszehnten Jahrhundert. — Anders verhält es ſich mit dem einzelnen Dichter: die Muſe, welche ganz ein Kind der Stimmung iſt, wird der Jugend mehr, als dem reiferen Mannesalter hold ſein; wenige Lyriker haben lange fortgeſungen, und auch dieſe mit den Jahren etweder ſeltener, oder, wenn reichlich, doch weniger rein poetiſch, ſondern contemplativ, didaktiſch.

§. 885.

1. Da es aber die dichtende Phantaſie iſt, welche ſich auf den Standpunct der empfindenden ſtellt, ſo liegt darin zugleich der Unterſchied von der Muſik: das Gefühl kann in der Dichtkunſt nur durch Anknüpfung an das Bewußtſein als Organ und Inhalt einer Kunſtform auftreten; das Subject ſpricht zwar nur ſich, ſeine Stimmung aus, vermag dieß aber blos dadurch, daß es theils Elemente der epiſchen Anſchauung, directe und indirecte Bilder, theils eigentliche Gedanken (gnomiſche Elemente) und Willensbewegungen in die Stimmungs-

Atmoſphäre überträgt. Durch dieſe ſämmtlichen Mittel bewegt ſich die lyriſche Poeſie in den verſchiedenen Richtungen der Zeit, weſentlich aber iſt ſie im Gegenſatze gegen die epiſche Vergangenheit auf die Gegenwart geſtellt.

1. Wir haben die Muſik als die ſchlechthin ſubjective Kunſt des Gefühls kennen gelernt, die als ſolche kein Object geben kann. Darum iſt ihre Form das reine, verglichen mit aller andern Kunſt geſtaltloſe Bewegungsleben des Tons. Die Poeſie hat ſich über dieſe Sphäre erhoben und ſpricht mit dem Vehikel des articulirten Tons, des Worts, die innere Welt im Lichte des Bewußtſeins aus. Wenn daher in ihr der Standpunct wiederkehrt, auf dem das ganze Syſtem der Künſte in der Muſik ſteht, ſo muß, da dieß eine Verſetzung auf denſelben von einem andern Standpunct iſt, zugleich mit der Analogie auch der tiefe Unterſchied ſich geltend machen; daher ſchon in §. 846, Anm. 2. geſagt iſt, daß gegen das Stylgeſetz, welches Verirrung der Dichtkunſt in das Gebiet der Tonkunſt abwehrt, auch die lyriſche Form keine Einwendung begründe. Man kann nun das Verhältniß ſo beſtimmen: das Gefühl iſt die reine Mitte des Geiſteslebens, woraus die bewußten Thätigkeiten ſtets auftauchen und worein ſie ſtets zurückſinken; dieſe ſtehen daher beſtändig an ſeiner Schwelle (vergl. §. 748. 749); die Muſik, als Kunſt des reinen Gefühls, öffnet ihnen dieſen Eintritt nicht; die lyriſche Poeſie öffnet ihn, umhüllt aber alle beſtimmte Geſtaltung, die hiemit eingelaſſen iſt, mit dem Schleier des Empfindungs-Elements: ein ſtets ſich vollziehender, ſtets ſich zurücknehmender Uebertritt auf andern Boden, ein Schweben zwiſchen dem reinen, unbewußten Sichſelbſtvernehmen und dem bewußten Vernehmen der Dinge, ein Nebel mit lichten Durchblicken. Das Gemüth geht nur aus ſich heraus, um in ſich zu bleiben; es kann ſeinen Zuſtand nur ausſprechen an Anderem, durch Hereinziehen von Solchem, was nicht mehr bloße Empfindung iſt, aber es wird dieſen Stoff auch blos hereinziehen, um ihm ſeine Farbe zu geben. Der lyriſche Dichter ſagt, was ſich dem Worte, indem es darein gefaßt wird, entzieht, er ſagt es daher ſo, daß er im Sagen verſtummt und durch ſein Verſtummen auf einen unerſchöpften unendlichen Grund hineinzeigt. Es zittert ein Unausſprechliches zwiſchen ſeinen Zeilen: das reine, wortloſe Schwingungsleben des Gefühls. Er nennt und zeichnet uns Dinge, Gedanken, aber in ihnen immer nur ſich, ſein Herz, wie ſie auf es wirken, aus ihm hervorſteigen und wie kein Ausdruck ihm genügt. — Wir haben geſehen, wie in der Poeſie die bildende Kunſt ſich wiederholt (§. 838); dieß wird in der epiſchen Dichtart im engeren Sinne zur Wahrheit, aber der Satz iſt ganz allgemein ausgeſprochen und muß auch in der Sphäre wahr bleiben, von welcher mit beſonderem Nachdruck das Andere gilt, daß in der Poeſie die Muſik wiederkehrt. So ſind es denn zunächſt epiſche Elemente, d. h. Bilder der Anſchauung, wodurch der

Lyriker ſeine ſubjective Stimmung objectivirt. Sehen wir nun an einigen Beiſpielen, worin dieſe Anſchauungsbilder, zunächſt die directen im Unterſchiede von den indirecten, metaphoriſchen, beſtehen und wie ſie ſich mit dem eigentlichen, unmittelbaren Gefühls-Ausdruck miſchen. In „Schäfers Klagelied“ hören wir unmittelbar kein Wort von dem, was der Inhalt iſt, dem in Liebesweh gebrochenen Herzen; er zeigt uns, wie er tauſendmal an den Stab gebogen auf dem Berge ſteht, in das Thal hinabſchaut, wie er in dunkler Bewußtloſigkeit hinabſteigt, die wenigen Worte „und weiß doch ſelber nicht wie“ laſſen uns aber nicht zweifeln, daß hier das Anſchauungsbild nur dient, um einen Zuſtand der tiefſten Verſenkung des Gemüthslebens zu enthüllen; es folgt der Zug des unbewußten Blumenbrechens, des Harrens in Sturm und Wetter unter dem Baume, wir erfahren dann den Grund des innern Leidens mit den Worten: ſie aber iſt weggezogen u. ſ. w., und nun, wo man meinen könnte, daß die Schilderung des innern Zuſtandes anfangen werde, bringt das Gedicht zunächſt noch einen äußern Zug: „vorüber, ihr Schafe, vorüber“ und hat zum Schluſſe nur Ein directes Wort für das, was Inhalt des Ganzen iſt: „dem Schäfer iſt gar ſo weh!“ Mignon haucht ihre Sehnſucht nach dem ſchönen Heimathlande in Anſchauungen Italiens aus, nur im Refrain bricht ſie ausdrücklich durch, aber auch nicht rein direct, ſondern als ein Wunſch, dahin zu ziehen, der eigentlich wieder ein Bild enthält. Gretchen im Fauſt ſagt uns in den Strophen, die ſie am Spinnrade ſingt, wie ſie nur nach dem Geliebten aus dem Fenſter ſchaut, aus dem Hauſe geht, ſchildert dann ſeine herrliche Erſcheinung und ſchließt mit einem Bilde der heißen Umarmung, wie ſich Herz und Phantaſie danach drängt, ſie ſpricht ſo die unendliche Sehnſucht in lauter Anſchauungsbildern aus; in jenem Liede des tiefſten Weh's, das ſich als Gebet an die Maria wendet, zeichnet ſie in wenigen Zügen zuerſt das Bild der vom Schwerte durchbohrten, zum Himmel aufblickenden Mutter Gottes, vor dem ſie kniet, ſie erzählt nachher (wir ſehen von den andern Strophen noch ab), wie ſie die Blumenſcherben mit Thränen bethaute, als ſie Morgens die Blumen brach, die ſie vor dem Bilde niederlegt, ſie ſchildert, wie ſie vor Aufgang der Sonne in ihrem Jammer ſchon aufgerichtet im Bette ſaß. Werther, ächt lyriſch, kann uns nur ſagen, wie ihm die Augen der Geliebten vor der Stirne brennen: „hier, wenn ich die Augen ſchließe, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft ſich vereinigt, ſtehen ihre ſchwarzen Augen. Hier! ich kann es dir nicht ausdrücken. Mache ich meine Augen zu, ſo ſind ſie da; wie ein Abgrund ruhen ſie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirn.“ Es unterſcheiden ſich aus dieſen Beiſpielen bereits zweierlei Formen der objectiven Anſchauung: das lyriſche Subject führt uns erzählend, ſchildernd äußere Objecte vor, aber auch ſein eigenes Bild, indem es ſich vor ſeine und unſere Phantaſie in einem beſtimmten Zuſtand

hinſtellt. Die letztere Form iſt zwar ſubjectiv, aber im Subjectiven noch zu den objectiven Elementen zu zählen. Nun muß aber das in Empfindung verſenkte Selbſt auch unmittelbar von ſich ausgehend ohne dieſe Gegenüberſtellung ſeinen Stimmungszuſtand auszuſprechen ſuchen. Da derſelbe jedoch ſchließlich unſagbar iſt, ſo wird es auch für dieſe rein ſubjective Einkehr in ſich abermals nach objectiven Elementen greifen; es wird nämlich der leibliche Reflex des Seelenzuſtands dienen müſſen, um ein andeutendes Bild von dieſem zu geben. Man betrachte Mignon's Lied: „Nur wer die Sehnſucht kennt": das kranke Herz ſucht zu ſagen, was es leidet; da beruft es ſich zuerſt auf Andere, die daſſelbe leiden, die werden es wiſſen, ſagen läßt es ſich nicht; jetzt folgt ein Anſchauungsbild der zweiten Gattung der erſt von uns aufgeführten Formen: „allein und abgetrennt von aller Freude ſeh' ich an's Firmament nach jener Seite"; mit wenigen Worten wird hierauf ſächlich die Urſache des Leidens angegeben: „ach, der mich liebt und kennt, iſt in der Weite"; nun aber ſoll endlich der innere Zuſtand direct ausgeſprochen werden, da hat das unſagbare Gefühl nur Ein Mittel, es holt ein Bild aus der tiefen Durchwühlung, welche die Sehnſucht im phyſiſchen Leben hervorbringt: „es ſchwindelt mir, es brennt mein Eingeweide" und hier, wo derjenige, der das Lyriſche nicht verſteht, meinen wird, das Eigentliche, die wirkliche Entwicklung des Seelenzuſtands werde nun folgen, — verhaucht das Lied, es kann nur zum erſten Satze der Berufung auf Andere zurückkehren und ſchließen. So findet auch jenes erſte Lied Gretchen's kein directes Wort für ihren Zuſtand, als: „mein Herz iſt ſchwer, mein armer Kopf iſt mir verrückt, mein armer Sinn iſt mir zerſtückt"; und das zweite greift ebenfalls in die verſtörten Tiefen des leiblichen Lebens, doch nur, um ſogleich hinzuzuſetzen, daß auch dieß eigentlich unausſprechlich ſei: „wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein? Was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget, weißt nur Du, nur Du allein", dann findet die innere Qual nur das einfache Wort: Wehe, fühlt aber, daß es nicht genügt, und wiederholt es daher dreimal, auf den Buſen deutend: „wie weh, wie weh, wie wehe wird mir im Buſen hier"; ſie greift wieder zum Objectiven: „ich wein, ich wein', ich weine", und noch einmal zum phyſiologiſchen Bilde: „das Herz zerbricht in mir", dann aber, da dieß Alles unzureichend bleibt, zu jenen epiſchen Elementen der Vergegenwärtigung ihrer Leidensgeſtalt. Clärchen's Sehnſucht langet und banget in ſchwebender Pein, jauchzt himmelhoch zum Tode betrübt und kann nicht weiter. Das Objective, in jenem engeren und dieſem allgemeineren Sinne, genügt alſo nicht und eben das iſt die rechte Lyrik, die dieß nicht Genügen, dieß Wortloſe im Worte ausſpricht, aber es iſt doch der einzige Körper, an welchem der elektriſche Funke des Gefühls hinläuft und aufſprüht. So gewiß iſt im Lyriſchen ein epiſches Element, daß es ſogar Formen gibt,

welche scheinbar ganz darin aufgehen, eine Anschauung zu geben, sei es ein ruhendes Naturbild, Sittenbild oder eine Erzählung. Es ist aber noch nicht die Rede von diesen besondern Formen, sie sind dem Abschnitte von den Zweigen vorbehalten, hier nur vorbereitet. Betrachtet man nun das letzte der aufgeführten Mittel des lyrischen Gefühls näher, so ist es eine Art dunkler Symbolik, wodurch der leibliche Zustand den Seelenzustand reflectirt. Behutsam angewendet gilt ebendieser Begriff dunkler Symbolik von den objectiveren Anschauungs-Elementen, die vorher aufgeführt sind. Es handelt sich hier noch gar nicht von der eigentlichen Vergleichung, aber das Angeschaute wird ähnlich wie in dem dunkeln Zusammenfühlen von Inhalt und Bild im altreligiösen Symbole zu einem Spiegel, verliert seine Selbständigkeit, das Gefühl, hülflos in seiner Unaussprechlichkeit, hängt sich daran, heftet sich daran, senkt sich hinein, um sich an ihm wie an einem Sinnbilde zum Ausdruck zu verhelfen. So in Desdemonen's Liede der Refrain von der grünen Weide; das verlassene Mädchen sagt uns nicht, wie sie unter der Weide sitzt und ihr die grauen, hingegossenen Blätter und Zweige zum Bilde ihres Zustands werden, der sich ganz in Thränen hingießen möchte, sie vergleicht nicht, es schwebt ihr nur so vor, aber sie muß immer darauf zurückkommen. Ein andermal sind es Blumen, ein murmelnder Bach, eine neblige Haide, woran das Gefühl des eigenen Zustandes anschließt. In Göthe's Strophe: „Ueber allen Wipfeln ist Ruh'" haben wir dieß innig symbolische Hineinfühlen in die Natur oder das Herausfühlen aus ihr in unvergleichlich reiner Form. In Ed. Mörike's Jägerlied erinnert die zierliche Spur des Vogels im Schnee den Waidmann an die zierlicheren Züge in den Briefchen der geliebten Hand aus weiter Ferne; nun sieht er einen Reiher hoch in den Lüften und voll von dem Gedanken der Macht der Liebe über Zeit und Raum ruft er aus: tausendmal so hoch und so geschwind die Gedanken treuer Liebe sind. — Ein Anderes ist nun die eigentliche Vergleichung. Es bedarf keines Beweises, daß das Gefühl aus demselben Grunde, wie nach jenen zunächst directen Bildern, nach ihr greift, nämlich eben, weil es nicht unmittelbar sich selbst aussprechen kann. Daher spielt die Vergleichung in der Lyrik eine so wesentliche Rolle wie im epischen Gebiete, ja sie wird noch ungleich häufiger auftreten, aber in einem ganz verschiedenen Charakter: ein Unterschied, den wir nachher an anderem Orte verfolgen werden; hier weisen wir auf die Stärke der Geltung dieses Mittels zunächst nur hin, indem wir eine tief bezeichnende Erscheinung hervorheben: das Bedürfniß, die dunkle Stimmung in einem Andern, Helleren zu spiegeln, dem in's Unendliche sich verlierenden Hintergrunde das Gegengewicht eines deutlichen Vordergrunds zu geben, ist so stark, daß es die Lyrik liebt, geradezu eine ganze Empfindung, einen ganzen Gedanken nur an einem Tropus fortlaufend und ihn durchführend zu entwickeln:

Erzeugniſſe, die man wohl in beſonderer Anwendung des Worts allegoriſche Gedichte genannt hat. So fühlt Göthe im Schwager Kronos mit den Wechſeln einer Wagenfahrt die Wechſel eines Menſchenlebens warm und innig zuſammen; er läßt in dem nachgedichteten Volkslied Haidenröslein einen ſchalkhaften Gedanken durch das Bild vom gebrochnen Blümchen durchſpielen; er ſpricht einen ernſten und tiefen Gedanken direct als Sinn des Bildes aus im „Geſang der Geiſter über den Waſſern", ſo Uhland in der „Ulme zu Hirſchau".

Der §. ſagt, daß das Gefühl auch zu dem Ausdruck von beſtimmten Gedanken und Willensbewegungen fortgehe, um ſich eine Sprache zu geben. Wir haben einen Fall des Erſteren in den ſo eben angeführten Beiſpielen gefunden, er enthält aber natürlich nicht die einzige Art, ſondern in jeder Weiſe wird der lyriſche Dichter ausdrücklich Gedachtes ſeinem Erzeugniß einflechten. Es iſt die Vollendung des Unterſchieds von der Muſik, daß hier das Gefühl zum wirklichen Betrachten, zum Denken des Allgemeinen ſich erſchließt, ohne doch ſeinen Charakter zu verlieren, denn die Gedanken dürfen nur auf ſeinem Strome ſchwimmen, müſſen in das grundbeſtimmende Element ſeines Erzitterns und Schwebens hineingezogen ſein, oder richtiger, nur aus ihm aufſteigen, um wieder in ihm unterzutauchen. Allerdings liegt die Abirrung in das Sentenziöſe und überhaupt das Philoſophiſche, Lehrhafte nahe, die Probe aber, ob dieß Außeräſthetiſche der Ausgangspunct und das Herrſchende, oder nur ein Strahl ſei, an dem das Helldunkel der reinen Stimmung Licht ſucht, wird nicht ſchwer ſein. Wir kommen auf dieſen Punct und die allerdings feinen Grenzbeſtimmungen anderswo zurück. Dieß gedankenhafte Element bezeichnet der §. kurz als das gnomiſche, natürlich nicht zu verwechſeln mit der beſondern Form der gnomiſchen Poeſie. — Auch mit Willensbewegungen verhält es ſich ſo, daß die lyriſche Dichtung, während die Muſik ſie nur anzukündigen ſcheint, ohne ſie ausſprechen zu können, ſich ihrem wirklichen Ausdruck öffnet; ja es muß eine Lyrik des Willenspathos, des kriegeriſchen, politiſchen, ethiſchen geben, die darum noch nicht Tendenz-Poeſie iſt, ſondern der Bedingung genügt, daß die Empfindung das beſtimmende Element bleibe, in welches die Idee, deren Widerſpruch mit der Wirklichkeit den Willens-Eifer begründet, erſt ganz ſich umgeſetzt hat. — Eine andere, negative Bedingung, die gerade hier beſonders zu betonen iſt, nämlich die, daß das Pathologiſche überwunden ſei, wird nachher zur Sprache kommen. Uebrigens verſteht ſich, daß, was wir epiſche oder Anſchauungs-Elemente genannt haben, in der Wirklichkeit von dieſen Eintritten in die Welt des denkenden und wollenden Geiſtes nicht zu trennen iſt, daß ſie vielmehr insgeſammt an und miteinander verlaufen.

2. Die Unterſcheidung dieſer Elemente, welche überall nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hinweiſen, führt auf die Zeitbeſtimmung.

Es ist schon in §. 862 gesagt, daß die lyrische Poesie auf die Gegenwart, wie die epische auf die Vergangenheit gestellt ist. Es ist dieß nur ein anderer Ausdruck für den Satz, daß das Bestimmende dieser Dicht-Art die lebendige, alles Object in sich verarbeitende Subjectivität ist. Das Lyrische ist ganz auf dieſen Moment concentrirt: jetzt, eben jetzt empfindet ein lebendiger Mensch die Welt so und nicht anders. Allein der Moment flieht im Werden und weicht dem folgenden. So ist die Gegenwart nur der stets relative Punct, von welchem aus der Lyriker die Vergangenheit und Zukunft durchmißt. Von ganz besonderer Stärke ist die Richtung der Vergangenheit. Wo das Gefühl selbständig waltet, ist die Wehmuth des Rückblicks bestimmender Grundzug, ein Flor, der über Allem, auch dem Heitern liegt; denn als ein dunkles Schwingungsleben ist das Gefühl wesentlich ein Vernehmen der Zeit, eigentlich die Zeit selbst als subjectives Vernehmen des ewigen Wechsels; dieser Ton, den wir schon im Epischen fanden, dieser Zustand, als säße man am Strome der allgemeinen Vergänglichkeit und hörte ihn rauschen, wird im Lyrischen herrschend und wesentlicher Grundzug. Die Gegenwart weist aber durch Hoffnung oder Furcht nothwendig auch auf die Zukunft und die Empfindung schwillt in zarterer oder gewaltsamerer Weise nach ihr hin, das Selbst stellt sich in sie hinaus und schaut dort sein Bild. Den Zug der Wehmuth hebt auch dieß nicht auf, es zieht sich vielmehr etwas hindurch, ein Klang, der zu sagen scheint, daß auch dieß Zukünftige einst vergangen sein wird. Wie diesen verschiedenen Beziehungen nun die Elemente der Anschauung, der Betrachtung und der Willensbewegung als Ausdrucksformen dienen, bedarf keiner Auseinandersetzung.

§. 886.

Wie die lyrische Dichtung der Zeit nach wesentlich auf den Moment gewiesen ist, so dem Umfange nach, in welchem sie das Objective ergreift, auf die Vereinzelung: es ist wesentlich dieſes Subject, das in dieſer Situation von einem Punct aus der Totalität der Welt berührt wird; daher ist empirisches Erleben in der Form der Zufälligkeit vorausgesetzt, daher liegt auch das Pathologische (vergl. §. 393, *.) besonders nahe und muß an dieser Stelle ausdrücklich wieder abgewiesen werden. Das freie und universale Gemüth, das in Kampf und Schmerz sich mit der Welt versöhnt hat, legt nun zwar in jedes Einzelne sein ganzes Inneres und das Gefühl des Universums, aber unentwickelt, und nur die Gesammtheit der lyrischen Aeußerungen gibt das Bild einer Persönlichkeit, eines Volks, der Völker, der Welt. Die bestimmte Art des Zusammenfühlens der Individualität und der Welt verleiht dem Gedichte seinen Duft.

Die lyrische Poesie hat über der Innigkeit, die ihr gewonnen ist, das Object zwar nicht so ganz verloren, wie die Musik; wir haben ihre epischen,

bildlichen, gnomiſchen, überhaupt einen Gegenſtand nennenden Elemente kennen gelernt; aber ſie kann das Object nicht entwickeln, nicht ausbreiten. Iſt ihr zeitliches Element die Gegenwart, alſo der Augenblick, ſo iſt in Beziehung auf ihren Verkehr mit den Gegenſtänden ihr Charakter die Punctualität; ſie iſt ein punctuelles Zünden der Welt im Subjecte: in dieſem Moment erfaßt die Erfahrung dieſes Subject auf dieſe Weiſe. Wir haben in §. 393, 1. für alle Phantaſiethätigkeit gefordert, daß ſie von der zufälligen Anregung durch irgend ein Naturſchönes ausgehe, allein in den andern Gebieten wird an dem ſo gegebenen Stoffe fortgebildet, bis er ein größeres Weltbild darſtellt, das eine zweite, ideale Natur iſt und worüber man den Ausgangspunct rein vergißt; die Muſik fällt hier weg, da ſie gar kein Mittel hat, den Anſtoß, wovon die erfindende Stimmung ausgegangen, erkennbar durchblicken zu laſſen; der lyriſche Dichter aber ſagt es recht ausdrücklich, daß er bei dem und dem Anlaß, hier am Fluß, im Gebirge, hier, wo er die Geliebte zum erſten oder letzten Mal geſehen, wo er am Todtenbette des Freunds geſtanden u. ſ. w., den Grundgehalt des Lebens ſo oder ſo gefühlt hat; wir ſehen ihn im Nachen auf dem Strom, über den er vor Jahren ſchon einmal gefahren, von den Manen derer, die damals mit ihm waren, begleitet; wir ſehen ihn dem Schnee, dem Regen entgegenſtürzen, um die Bruſt zu kühlen, mit ſchlagendem Herzen geſchwind zu Pferde ſteigen, das Rebengeländer an ſeinem Fenſter mit Thränen befeuchten; das Mägdlein ſteht am Herde, muß Feuer zünden früh, wenn die Hähne kräh'n, und wie ſie in's Feuer blickt, fällt ihr ein, daß ſie die Nacht vom treuloſen Knaben geträumt hat, die Verlaſſene ſchleicht durch's Wieſenthal als im Traum verloren. So accentuirt der Lyriker die Situation und eben weil er ſie als ſolche accentuirt, mit einem raſchen Lichte beleuchtet, geht er nicht zu der Ausführung fort, worin ſie ihre Bedeutung verlöre. Daher gilt von der lyriſchen Dichtart wie von keiner andern das Göthe'ſche Wort, daß ein wahres Gedicht Gelegenheitsgedicht im höheren Sinne des Wortes ſei, daher konnte aber auch in keinem Kunſtgebiete das Wahre dieſes Wortes ſich ſo ſehr dahin verkehren, daß man unter Gelegenheit einen Anlaß verſtand, von dem nicht freie Gunſt der Muſe, ſondern die Abſicht des Machens, etwa gar auf Beſtellung, ausgeht. Die Gelegenheit iſt der Zufall des Anlaſſes, der die Phantaſie abſichtslos in Bewegung ſetzt. Alles äſthetiſche Erfinden iſt zufällig, aber in keinem Gebiete betont ſich der Begriff der Zufälligkeit ſo, wie im lyriſchen, eben weil der außer aller Berechnung liegende Ausgangspunct als ſolcher in der Situation premirt und erhalten wird. Die Situation iſt der Moment, wo Subject und Object ſich erfaſſen, dieß in jenem zündet, jenes dieß ergreift und ſein Weltgefühl in einem Einzelgefühl ausſpricht. Treffende und feine Bemerkungen über dieſen Lebenspunct der ächten Lyrik gibt Gervinus in ſeiner meiſterhaften

Schilderung des deutſchen Volksgeſangs (Geſch. d. Nat.-Lit. d. Deutſch. Th. 2, VII, 1). — Vermöge dieſes Charakters liegt nun das Pathologiſche im lyriſchen Gebiete näher, als in andern; wir haben es längſt beſprochen und abgewieſen und brauchen daher hier nur zu ſagen, daß es wegen der ſtärkeren Verſuchung beſonders ausdrücklich zu verwehren ſei. Die jambiſche Poeſie der Griechen, ſo manches von Zorn und Rache glühende Lied der Araber, der franzöſiſchen Dichter des Mittelalters, vor Allem aber die neuere Zeit mit ihrer ſo ungleich vertieften Spannung der Gegenſätze im Subjecte liefert unzählige Proben; was der unmittelbare Natur-Ausbruch der Leidenſchaft ſei, zeigt namentlich Bürger in Stellen, wie: „denn wie ſoll, wie kann ich's zähmen, dieſes hochempörte Herz? wie den letzten Troſt ihm nehmen, auszuſchreien ſeinen Schmerz? Schreien, aus muß ich ihn ſchreien" u. ſ. w. Die Gefahr, daß „die Hand, die vom Fieber zittert, das Fieber zu ſchildern unternehme", hat noch einen beſtimmteren Grund, als den, daß die Forderung des in gegebener Situation lebensfriſch Gefühlten ſo leicht mißverſtanden wird: er liegt in der falſchen Deutung der Wahrheit, daß das Land des Gefühls ein Land der Schmerzen iſt. Erleben, erfahren heißt durch Leiden gehen; die Welt in ſich verarbeiten, heißt durch das Meer der Qualen ſchwimmen. Das Object tritt nicht kampflos in das Subject ein, um aus ihm verklärt im Glanz und Dufte der Empfindung hervorzuſteigen; die naive epiſche Freude an den Dingen muß erſt bitter vergällt, das Ideal, womit der jugendlich geſchwellte Geiſt an die Welt geht, mit der rauhen Unerbittlichkeit hart zuſammengeſtoßen ſein, ehe die Blume der tieferen, gefüllteren Lyrik aus den Tiefen des Gemüthes ſproßt. Die Lyrik hat dieſen Lebensprozeß in ſeiner innerſten Spannung auszuſprechen und ſo unzählige Lieder der unbefangenen Heiterkeit ſie geſchaffen hat und ſchafft, ſo geben doch dieſe nur zuſammengefaßt mit der weit größeren Summe der ſchmerzvollen das ganze und wahre Bild dieſer Dicht-Art. Aber eben: der Kranke kann die Krankheit nicht darſtellen; nur das Gemüth, das ſich zur Seligkeit der idealen Freiheit durchgekämpft hat oder doch die tiefe Anlage dazu, die Kraft der Geſundheit in ſich trägt, um die gefährlichſten Krankheiten in glücklichen Kriſen zu überſtehen, wird die einzelne Erſchütterung, wie ſie ſo eben noch in ihm nachzittert, verklärt, zur Allgemeinheit der Idee gereinigt wiedergeben. Göthe's unverwüſtliche Elaſtizität ſteht auch in dieſem Zuſammenhang als reines Muſter da. In ſeiner Hand wird Alles leicht und frei, verliert die Erdenſchwere, ſchwebt im Aether der reinen Stimmung und Form. An dem Morgen, da er Wetzlar verläßt, die Flamme einer verzehrenden Leidenſchaft, in welche die Zeitſtimmung der Sentimentalität noch ihr Oel gegoſſen, noch heiß im Herzen, dichtet er „Pilgers Morgenlied"; der Nord des Lebens „ziſcht ihm tauſendſchlangenzüngig um's Herz", aber die Liebe des einzelnen Mannes zum einzelnen Weibe wird ihm zur

„allgegenwärtigen Liebe, die ihn durchglüht, die ihm gegossen in's frühwelkende Herz doppeltes Leben: Freude, zu leben, und Muth.“

Das einzelne Werk der lyrischen Muse wird durch diese Unendlichkeit, den Ausdruck eines freien, in der Klarheit des Universalen lebenden Gemüths zum Mikrokosmus. Allein die Kunst im Ganzen und Großen strebt dahin, den Mikrokosmus in einem entfalteten, größeren Ausschnitte des Makrokosmus niederzulegen; die Lyrik faßt nur einen kleinen Punct der Welt an und läßt ihm keine Selbständigkeit, entwickelt ihn nicht, sondern eilt, ihm den Klang des Gemüths zu entlocken; der kleine Punct wird dadurch wohl zu einer Welt, aber doch nicht so unbedingt, wie es Angesichts des größeren Kunstwerks keine Welt mehr gibt, sondern die ganze Welt jetzt hier, in diesem Bild enthalten ist, wir fühlen vielmehr den Vorbehalt durch, daß es unzählige andere Puncte der Berührung und Klänge geben kann, die erst das Weltbild vollenden. Man muß daher die Erzeugnisse der lyrischen Dichtung summiren, das Bild der ganzen einzelnen Persönlichkeit und ihrer Weltauffassung entspringt nur aus der Reihe ihrer Lieder; diese Reihe neigt an sich zu Gruppen, die einen Lebenszustand erst entfalten. Die Gruppen führen wieder aufeinander und schließen sich zum Gesammtbilde ab. Solche Gruppen sind aber im Großen die lyrischen Poesieen ganzer Völker, wie sie sich unterscheidend ergänzen, und nur die lyrischen Dichtungen aller kunstsinnigen Nationen zeigen die Welt auf ihren verschiedensten Puncten von der Subjectivität nach ihren verschiedensten Seiten erfaßt, durcharbeitet, poetisch durchwühlt und so die Welt im Subject oder umgekehrt. — Wir können dieß Alles so zusammenfassen: die lyrische Poesie hat nicht sowohl bestimmten Körper, als bestimmten Duft. Man vernimmt in ihr die Persönlichkeit und ihre Art, die Gefühlsweise ganzer Nationen, vereinigt mit der bestimmten Natur der Gegenstände, an die das Gefühl im einzelnen Fall und in herrschender Richtung anschießt, wie eine spezifische Atmosphäre, die man gern mit einem feinen, aber entschiedenen Eindruck auf den Geruchsinn vergleicht. Es ist, wie wenn man vom Weine sagt, er habe Blume, eine bestimmte Blume, womit man ausdrücken will, daß man das Erdreich, worin er gewachsen, die Zone, die ihn gereift, in den feinsten Nerven durchfühle. Es ist vielleicht das höchste, absolute Lob, wenn man von einem lyrischen Gedichte sagen kann, es habe Duft. Herder hat, wie Wenige, das Organ gehabt, diesen Duft zu finden und zu unterscheiden.

§. 887.

Der lyrische Styl ist im Unterschiede vom epischen (vergl. §. 869) darauf gewiesen, mehr errathen zu lassen, als auszusprechen, vom Aeußeren auf das Innere zu deuten und daher nicht in gemessener Ruhe zu entwickeln, sondern

raſch, abgebrochen fortzuſchreiten. Die Compoſition verknüpft die Vorſtellungen nicht nach ihrer objectiven Ordnung, ſondern liebt Abſprünge, die ihren Zuſammenhang in der ſubjectiven Einheit des Gefühls haben und nur entfernt der relativen Selbſtändigkeit der Epiſode ſich nähern können. Die wirkliche Einheit liegt darin, daß ſie ein organiſches Bild des Verlaufs einer Stimmung gibt, worin eine Bewegung durch drei Hauptmomente (vergl. §. 500, ≈) ſich vernehmlich durchziehen wird. Dieſem Gange ſagt die unterbrechende und abſchließende Rückkehr zum Grundtone durch den Refrain zu. Die Natur des Gefühls fordert Kürze des Ganzen.

Es wird ſich zeigen, daß der Unterſchied der Style in der lyriſchen Poeſie nicht in der durchgreifenden Bedeutung auftreten kann, wie in der epiſchen; wir erwähnen ihn vorläufig ſchon hier, um zuzugeben, daß die direct ideale, plaſtiſche Richtung allerdings den ſtammelnden, ſprungweiſen, andeutenden Charakter nicht in dem Maaße tragen wird, wie die naturaliſtiſche und individualiſirende; allein es wird dieß nur ein ſehr relativer Maaß-Unterſchied ſein, denn die ſpezifiſche Natur des Gefühls iſt ſich überall gleich: ſie kann ſich eigentlich nicht in Worten ausdrücken und wenn ſie es doch verſucht, muß ſie es ſo thun, daß man den Worten anſieht, es ſei immer noch mehr zurück, als ausgeſprochen iſt. Je mehr ich mein Gefühl zur klaren Geſtalt beredt und in flüſſigem Zuſammenhang herausbilden kann, deſto mehr hört es ſchon auf, Gefühl zu ſein. Wir haben geſehen, daß epiſche Anſchauungs-Elemente, Gedanken und Willensbewegungen herbeigezogen werden, um einen Anhalt zu geben, an dem das Unergründliche zur Aeußerung gelange; es muß aber eben zugleich die Unzulänglichkeit dieſes Anhalts zu Tage treten, es ſind Lichter, die das Dunkel nicht ganz erleuchten, ſondern wieder zerrinnen und ſo ein Helldunkel erzeugen. Namentlich muß ſich dieß an dem indirect bildlichen Elemente, den Tropen, bewähren: die lyriſche Poeſie wird die kühn verwechſelnde Metapher dem begründenden, entwickelnden Gleichniſſe vorziehen, das gerne dem Bilde die Ausführlichkeit einer über den Vergleichungszweck hinausgehenden ſelbſtändigen Schönheit zuwendet. Es bleibt alſo dabei, daß das ahnungsvoll nach innen Deutende, Springende, Unentwickelte recht im vollen Gegenſatze gegen das Epiſche den allgemeinen lyriſchen Stylcharakter bildet. Man ſehe darauf jenes Lied und lied-artige Gebet Gretchen's in Göthe's Fauſt an und beobachte, wie hier das ächt lyriſche Gefühl von jedem Verſuche der Entfaltung, der Ausbreitung wieder in ſeine unerſchöpfliche Tiefe zurückſinkt. Dieß Stylgeſetz wird ſich am meiſten da bewähren, wo es am meiſten in Gefahr ſein wird, nämlich in den Formen, die innerhalb der lyriſchen Poeſie epiſch zu nennen ſind, alſo die Aufgabe haben, im Zuſammenhang erzählend darzuſtellen; hier wird der lyriſche Charakter der ſcheinbar

ablenkenden Aufgabe zum Trotz, alſo gerade mit doppeltem Nachdrucke ſich geltend machen. — Der allgemeine Satz führt ſogleich zu der Frage nach der Compoſition und hier bewährt ſich, was von der Schwäche des Unterſchieds der Style geſagt iſt, daran, daß gerade der direct ideale, claſſiſche Styl auf ſeiner Höhe am vollſtändigſten ausgebildet hat, was man die lyriſche Unordnung nennt. Sie hat ſich vorzüglich in der Ode feſtgeſetzt; Pindar componirt wahrhaft labyrinthiſch, knüpft Fäden an, läßt ſie wieder fallen und flicht ſie erſt am Ende ſo zuſammen, daß die Bedeutung klar wird (vergl. u. A. Otfr. Müller Geſch. d. griech. Lit. B. 1, S. 409 ff.). Dieſe vielbeſprochene Art der Anlage, das Abſpringen zu weit von einander entlegenen Gegenſtänden, das ſcheinbar geſetzloſe, der bloßen Einbildungskraft angehörige Spiel der Verknüpfung der Vorſtellungen erklärt ſich leicht daraus, daß die wirkliche Ordnung eine ſubjective iſt und die objectiven Elemente aus dem Einen Geſichtspuncte der Stimmung verbindet. - Dieſe ſchwebt über der Welt, wie ein Magnet, an den auf Koſten des ſächlichen Zuſammenhangs Jedwedes anſchießt, was eine weſentliche Seite der Beziehung zu ihm hat, oder ſie kann mit dem ſchwebenden Vogel im Anfange von Göthe's Harzreiſe im Winter verglichen werden: „Dem Geier gleich, der auf ſchweren Morgenwolken mit ſanftem Fittig ruhend nach Beute ſchaut, ſchwebe mein Lied!“ Man wird ſich hierüber klare Rechenſchaft geben, wenn man an ſich ſelbſt beobachtet, wie im Zuſtande entſchiedener Gefühlsſtimmung die Phantaſie umherſchweift, als handle ſie, vom Denken nicht überwacht, ganz willkürlich für ſich; man wird ſich zuerſt wundern, wenn man ſich darauf beſinnt, bei wie fremdartigen Gegenſtänden ſie herumgeirrt iſt, hernach aber ſich überzeugen, daß ſie im Dienſte des Einen Grundgefühls gehandelt hat. Der Wahnſinn als fixe Idee iſt ein krankhafter Verluſt des ganzen Geiſtes in dieſen Zuſtand, dem die Kunſt als einem Zuſtand unter andern freie äſthetiſche Form gibt: er ſieht alle Dinge außerhalb der richtigen Ordnung nur im Zuſammenhang mit Einer habituell gewordenen Vorſtellung, Empfindung; Blitz, Donner, Sturm und Regen, Edgar's Erſcheinung, Gloſter's feinen Hut und alles Andere bezieht Lear nur auf den Undank ſeiner Töchter. Die Phantaſie kann auf dieſer ſcheinbaren Irrfahrt bei dieſem oder jenem Bild auch länger verweilen, als der ſprungweis bewegte Charakter der Dichtung es zuzugeben ſcheint, und man kann dieß Epiſode nennen. Dahin gehören z. B. die mythiſchen Erzählungen Pindar's, wie die des Argonautenzugs im Pythiſchen Gedicht auf den Kyrenäiſchen König Arkeſilas, allein das herrſchende Gefühl ruft die Phantaſie von dieſem Verweilen doch ungleich raſcher zurück, als die epiſche Anſchauung; ſo im gegebenen Beiſpiele, wo jenes Bild nur dient, die Größe des Kyrenäiſchen Königsgeſchlechts durch den Ruhm der Argonauten, von denen es abſtammt, zu verherrlichen. In der modernen Lyrik werden ſolche Epiſoden-

ähnliche Stücke weit kürzer ſein, weil der ſubjective Charakter hier überhaupt das Anſchauungs-Element weit mehr in die Enge zuſammenzieht, man kann ſagen, weil ſie ächter lyriſch iſt. Die Einheit des lyriſchen Gedichts iſt denn weſentlich Ton-Einheit und es gleicht jener Richtung in der Malerei, welche nicht nur die Schönheit der Zeichnung, ſondern überhaupt den Werth der Gegenſtände gegen den Stimmungston zurückſtellt. Wir ſind aber jetzt im Elemente des zeitlich Bewegten: die Ton-Einheit muß alſo in Ton-Unterſchiede ſucceſſiv auseinandergehen und kann als Einheit von dieſen ebenſoſehr Bewegungs-Einheit heißen. Ein beſtimmtes Gefühl ſoll im Liede den Weg gehen, den ihm ſeine Natur vorſchreibt, und nicht ruhen, bis es erſchöpft iſt. Es bedarf keines Beweiſes, daß auch hier der Dreiſchlag von Anfang, Mitte, Schluß, wie wir ihn für alle Compoſition als organiſch gegeben aufgeſtellt haben, das Grundgeſetz der Gliederung bilden wird: Anſchwellen, Ausbrechen, ſich Beruhigen iſt der natürliche Verlauf jeder beſonderen Stimmung. Doch können dieſe Elemente verſchiedene Stellungen zu einander eingehen und zu der Verſchiedenheit dieſer Stellung kommt noch die Verſchiedenheit der Miſchung des Gefühlsklangs mit den Anſchauungs-Elementen, dem Gedankenmäßigen (Gnomiſchen) und dem Hindringen gegen den Willens-Entſchluß. Das letzte der drei Momente, die Beruhigung, kann natürlich die mannigfaltigſten Formen annehmen, iſt nicht nothwendig eigentliche Beſänftigung, beſteht aber weſentlich immer darin, daß das Gefühl eben in der Selbſtdarſtellung ſich läutert, idealiſirt. Pilgers Morgenlied von Göthe (Nachgel. W. B. 16), das wir oben in anderem Zuſammenhang angeführt, enthält den Dreiſchlag der Momente in der einfachen Weiſe, daß im erſten Satze der Anblick von Lila's Wohnung, obwohl im Morgennebel verhüllt, Bilder ſeliger Erinnerung im Dichter weckt; nun folgt ein zweiter Satz, zuerſt epiſch der erſten Begegnung gedenkend, dann raſch zu dem Gefühle der rauhen Wildheit des Trennungsſchmerzes übergehend und dieſem Schmerze kühn den männlichen Willen entgegenſtellend, im letzten Satze aber beruhigt ſich dieſer Sturm nicht im Erlöſchen der ſchmerzvollen Stimmung, ſondern im Verklären derſelben zur allgegenwärtigen Liebe. Dieß iſt allerdings die einfachſte, allgemeinſte Form des Verlaufs; allein die Beruhigung kann auch in einem vollen, ſtürmiſchen Ausbruch des Gefühls liegen und dann haben wir die Umſtellung, daß das zweite der drei Momente, wie ſie oben aufgeführt ſind, an den Schluß tritt; ſo ſchließt Gretchen's Lied „Meine Ruh' iſt hin" mit dem ſtürmiſchen Wunſche, an den Küſſen des Geliebten, zu dem die wühlende Sehnſucht ſie drängt, zu vergehen: vorher zurückgehalten, gepreßt, erſtickt ſtürzt hier das Grundgefühl gewaltſam wie durch eine Schleuſe hervor, die ſich dadurch geöffnet hat, daß die arme Verlaſſene das Bild des Geliebten im vollen Glanze, wie die Liebe ſchaut, ſich vergegenwärtigt hat. Dieß iſt nun

freilich keine Beruhigung im gewöhnlichen Sinn, aber als höchster Ausdruck der Sehnsucht doch ein idealer Abschluß. In Mignon's Lied „Kennst du das Land" steigert sich die Sehnsucht in ununterbrochener Folge; in drei Strophen stellt sich einfach die Dreigliederung dar; die erste malt die Natur Italiens, die zweite seine Kunst, und hier hängt sich an das vorschwebende Bild die dunkle Erinnerung der dort verlebten Kindheit; dadurch befeuert sich in der letzten Strophe die Sehnsucht, die Phantasie sucht den Weg zu dem Ziele derselben und findet ihn in einem der Alpenpässe, dessen wilde Gebirgswelt recht der zum Gipfel angelangten Heftigkeit des Wunsches entspricht, und mit diesem beschleunigten Pulse schließt das Lied. Dagegen stellt sich in Göthe's Gedicht „Rastlose Liebe" der stürmische Ausbruch an den Anfang, bildet den ersten Satz: der Dichter möchte dem Gefühl einer neuen Liebes-Anziehung sich entreißen, stürzt dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen; im zweiten Satze gibt er sich davon Rechenschaft, aber wir ahnen schon, daß die Schmerzen, denen er entfliehen will, nicht so unwillkommen sind: „alle das Neigen von Herzen zu Herzen, ach! wie so eigen machet das Schmerzen!", und im dritten Satze hat er sich in das Glück ohne Ruh' ergeben und erkennt der Liebe, aus der es kommt, die Krone des Lebens zu: erst jetzt, mit diesem Geständniß ist ausgesprochen, was dem Anfange noch verschwiegen zu Grunde liegt. — Diese Winke mögen hinreichen, zum weiteren Nachdenken über die lyrische Composition und die mancherlei Umstellungen ihrer Glieder anzuregen; sie wären leicht zu vermehren, namentlich wenn wir auf die Form eingehen wollten, die eine Handlung erzählt und hiemit an das Aristotelische „Anfang, Mitte und Schluß" in ähnlicher Bestimmtheit gewiesen ist wie Epos und Drama. Wesentlich ist aber hier noch das Moment einer wiederkehrenden Unterbrechung des lyrischen Verlaufs, die denn auch am Abschlusse noch ihr Recht behauptet, hervorzuheben: es ist der Refrain, wie ihn besonders das germanische Volkslied und die durch es verjüngte Kunstpoesie liebt. Er ist zunächst überhaupt Ausdruck davon, daß das Gefühl sich in Worten eigentlich nicht auszubreiten, darzustellen vermag; so wird in Gretchen's schon besprochenem Liede: „Meine Ruh' ist hin" der erste Vers, der das Thema hingestellt hat, zum wiederkehrenden Strophen-Abschluß, zum Refrain: es ist ein mattes Zurücksinken von dem Versuche einer ausführenden Schilderung des Zustandes einer liebenden Seele, die ihr Centrum verloren hat, aber am Schlusse kann er hier nicht wiederkehren, da, entflammt am Bilde des Geliebten, das Gefühl sich Luft gemacht hat und in's Weite ergießt. Dagegen in Gretchen's Gebet faßt er als Anfang und Schluß das Ganze ein; hier ist er der Ausdruck davon, daß die Verzweiflung nur bei der göttlichen, mitfühlenden Liebe Hülfe suchen kann, er ist aber am Schluß etwas verändert, ein heftigeres Flehen. Der Refrain trägt durch seine

Einſchnitte zu der ſogenannten lyriſchen Unordnung bei, denn unvermittelt durchbricht er die Verſuche des Gefühls, zur objectiven Anſchauung überzugehen; aber in Wahrheit ſtellt er wie eine wiederkehrende Melodie die Einheit des Grundtones aus den Wechſeln und Unterſchieden her; zugleich iſt er ein Ruhepunct: das Gemüth hält ſich an ihm feſt in dem bodenloſen Wogen der Empfindung. Allerdings kann er auch aus bloßen Naturlauten, Interjectionen beſtehen; die Bedeutung eines durchgehenden Bandes zum Feſthalten der Grund-Empfindung bleibt ihm dann in dunklerer, der Muſik enger verwandter Weiſe. Das Kinderlied und Handwerkslied ſpielt gerne mit dieſer Form, um eine Körperbewegung auszudrücken, die der Geſang begleitet; die Kunſtpoeſie wird in Nachbildungen leicht kindiſch. — Daß die lyriſche Dichtung auf *Kürze* angewieſen iſt, geht aus der Natur des Gefühles hervor, wie wir auf ſie dieſelbe Forderung ſchon in der Lehre von der Muſik §. 764 begründet haben.

§. 888.

Die lyriſche Poeſie iſt durch ihre Bedeutung als Wiederkehr des Standpuncts der empfindenden Phantaſie in der dichtenden beſonders eng auf die *rhythmiſche Form* gewieſen; ſie führt ihrer Natur nach zum Strophenbau, bildet ihn kunſtreich zu einer Vielfältigkeit verſchlungener Gliederungen fort, verbindet Strophen zur Strophengruppe, deren Compoſition naturgemäß zu einer Gliederung von drei Sätzen neigt, endlich Strophengruppen zu größeren Ganzen. Die Grundforderung aber iſt, daß Ton und Gang der Stimmung ſich in der äußern Form treu ausſpreche, und dieſes Verhältniß ſoll nicht unter allzu viel Kunſt leiden. Weſentlich entſpricht dem Charakter der lyriſchen Dichtung der Reim. Die Verwandtſchaft mit der Tonkunſt wird in ihr zur wirklichen Verbindung durch muſikaliſchen Vortrag.

Die lyriſche Dichtung iſt enger an den Gehörsſinn gewieſen, weil ſie an das Bewußtſein zwar anknüpft, aber ihren Gefühls-Inhalt ihm nicht völlig zu erſchließen vermag, der Ton und ſeine Kunſtbildung aber eben die Sprache des Gefühls iſt. Doch führt dieß nicht unmittelbar auf den eigentlich muſikaliſchen Vortrag; die rhythmiſche Form in ihrem Unterſchiede von der Muſik und ihrer tiefen Verwandtſchaft mit derſelben iſt eben der Punct, worin der Antheil des Bewußtſeins, durch den jene Kunſt dem Gefühle Wort-Ausdruck gibt, mit dem reinen Bewegungsleben des Gefühls geeinigt erſcheint. Die verſchlungenen, mit Bild und Gedanke durchſchoſſenen Wege und Gänge des Gefühls führen nun naturgemäßer zu kunſtreichen rhythmiſchen Gebilden; es tritt an die Stelle der fortlaufenden epiſchen Versreihe eine Verbindung von Reihen zu ſelbſtändigen kleineren Ganzen,

zu Strophen, und eine Aufeinanderfolge von Strophen wie dort von einfachen Reihen. Von jeher haben die Strophen dazu geneigt, den Weg des Gefühls dadurch bestimmter darzustellen, daß sie durch eine nach Länge oder Kürze überhaupt oder auch metrisch ungleiche Zeile ihre zusammengestellten Reihen abschloſſen und damit das Ausathmen des Gefühls schlechthin oder das Ausathmen mit einem kurzen neuen Aufschwunge darstellten. Es war zuerst der Pentameter, der im elegischen Versmaaße zum Herameter trat als „melodisches Herabfallen der flüssigen Säule, die im Herameter gestiegen ist," es war dann der Epodos in verschiedenen Formen. Allein der Doppelschlag von Steigen und Sinken ist nur die allgemeinere Seite des Gefühlslebens; die Stimmung hat ihren innern Verlauf und wir haben in §. 887 auch von ihm gesagt, daß sich derselbe naturgemäß durch drei Momente bewegen wird. Als sich die Lyrik in der dorischen Chorpoesie immer kunstreicher ausbildete, stellte sich denn auch die Dreigliederung in den drei Sätzen: Strophe, Antistrophe und Epode dar. Die Minnepoesie des Mittelalters hat dieselbe Kunstform in den zwei Stollen, die der Aufgesang hießen, und dem Abgesang ausgebildet; unter den neueren Bildungen sind es namentlich mehrere italienische, die in der Verschlingung ihrer melodischen Bänder den Abschluß durch einen zwei vorangehenden Sätzen ungleichen Satz lieben, so die achtzeilige Stanze und das Sonett. Die antike Lyrik ist nun zu äußerst kunstreichen Bildungen in der einzelnen Strophe fortgegangen und hat Gruppen von Strophen mit andern zu Einer großen verbunden: eine Höhe, die jedoch bedenklich die Grenze des richtigen Maaßes berührt. Es ist nämlich der Consequenz, zu welcher der erste Theil unseres §. führt, ihre Schranke zu setzen; denn bis auf einen gewissen Grad getrieben ist das Kunstreiche der rhythmisch-metrischen Form nicht mehr Ausdruck, sondern Abzug, Ableitungskanal der Innigkeit der Empfindung: die Form wächst nicht mehr mit dem Inhalt, sondern fordert Interesse für sich und stiehlt ihm seine Wärme. Die Alten, bei denen überhaupt die äußere Kunstform mehr als eine selbständige Welt der Schönheit bestand (vergl. §. 859), konnten hierin ungleich weiter gehen, als die Neueren, ihr Formgefühl war als solches so warm, daß sie, wenn sie auch die Form mit Verlust an Interesse für den Inhalt fühlten, doch innig fühlten. Wir werden zudem sehen, mit welchen andern Seiten des unterscheidenden Charakters ihrer lyrischen Poesie dieß zusammenhängt. Dagegen schlug die ähnlich kunstreiche Ausbildung der lyrischen Formen im Minnegesang auf der Höhe, zu der sie sich steigerte, in unzweifelhafte Erkältung des Gefühls, in conventionelles Spiel und stabilen Cultus bestimmter Empfindungen um und es bedurfte der ganzen Schlichtheit des später aufblühenden Volksliedes, um zur Wahrheit zurückzukehren. Die Künstlichkeit der romanischen und muhamedanisch orientalischen Formen wird uns nöthigen, dieser Lyrik ihre

Stelle jenſeits der Mitte wahrer Innigkeit anzuweiſen. Was namentlich die größeren Strophenſyſteme betrifft, ſo tritt an ihre Stelle in der neueren Poeſie natürlicher das Cycliſche, der Kranz von Gedichten, den der gemeinſchaftliche Inhalt einer umfaſſenden Gefühls-Situation oder Lebensepoche an geiſtigem Bande zuſammenhält. — Das einfach Weſentliche bleibt immer, daß der Stimmungston im Rhythmus reinen Ausdruck finde. Wir zeigen die rechten Wege durch einen Blick auf Göthe'ſche Balladen. „Der Fiſcher" iſt durchaus anthitetiſch gebaut; jede Strophe beſteht aus zwei kleineren vierzeiligen. Das Maaß iſt jambiſch, alſo anwachſend, andringend, aber je auf eine längere Zeile folgt eine kürzere: ein Zweiſchlag, der auf die Anſchwellung ein Gefühl des Zurückſinkens folgen läßt; die meiſten der Langzeilen aber zerfallen durch eine Diäreſe in zwei Dipodien, z. B: „das Waſſer rauſcht, das Waſſer ſchwoll;" „halb zog ſie ihn, halb ſank er hin." So geht durch das Ganze das Gefühl des anſchlagenden und zurückſinkenden Wellenſpiels, recht das Gefühl des Waſſers und des ſüß, ſchwindlicht Verlockenden, was es hat. „Der Gott und die Bajadere" beſteht aus Strophen, die je wieder aus zwei vierzeiligen gebunden ſind, aber auf jede ganze Strophe folgt eine dreizeilige, die ſich zu jener wie der Abgeſang zum Aufgeſang mit ſeinen Stollen verhält, übrigens durch den Schlußreim, welcher mit dem der größeren Strophen gebunden iſt, ſich an dieſe anflicht. Jene ſind trochäiſch und drücken durch dieſes Maaß bald das Hohe der Herabkunft des Gottes, bald das ſicher Continuirliche des Fortſchrittes von den erſten Anlockungen und Erweiſungen der Liebe bis zum tragiſchen Ende aus. Die kürzeren Abſchlußſtrophen dagegen beſtehen aus längeren daktyliſchen Zeilen mit Vorſchlag und trochäiſchem Schluß; ſie ſchießen hervor, als habe das Gefühl in den Hauptſtrophen nicht genug Raum gehabt, ſich zu dehnen; in der erſten bezeichnet dieſer Rhythmus nur das ſchnell Wechſelnde in Mahadöh's Erdreiſen, in der zweiten ſchlägt er zum lieblichen Tanz und Zymbel-Klang als beſchleunigter Puls, in der dritten drückt er die dienſtwillige Geſchäftigkeit des Mädchens und die Freude des Gottes aus, in der vierten klingt er ängſtlich anwachſend im Gefühle der ſteigenden Schärfe der Prüfungen, in der fünften athmet er befriedigte Luſt, in der ſechsten bricht er ſtoßweiſe durch wie die Verzweiflung, womit die Bajadere unter die Begleiter des Leichenzugs ſtürzt, in der ſiebenten ſcheint er unter dem tragiſchen Inhalte des Prieſtergeſangs in dunkler Bangigkeit zu zittern, in der achten iſt er ganz Klage und in der neunten ſchwebt er mit dem verklärten Paare beſchwingt zum Himmel empor. Dagegen betrachte man die Braut von Korinth; ihre Atmoſphäre iſt ſchwüle Bangigkeit, es liegt wie ein bleierner Druck auf ihr; zwei kürzere Zeilen vor dem Schluſſe der Strophen ſcheinen unter dieſem Drucke nicht weiter zu können, den wiederholten Anſatz zu hemmen, den Athem einzuhalten, der dann, wie wenn der

Eintritt eines erwarteten Schrecklichen ihn befreite, in einer abschließenden längeren Zeile, doch, wie die andern, in schweren trochäischen Wellen, aushaucht, und erst in der letzten Strophe wird die Recitation diesem rhythmischen Ende einen leichteren, schließlich entlastenden Ton geben. Aehnlich verfolge man, wie die kurzen Zwischenstrophen im „Zauberlehrling" bald die unwillkommene Stetigkeit des Fortwirkens der Zauberkräfte, bald die drollig angstvolle Hast des Lehrlings, bald den ordnenden Befehl und die Lehre des Meisters ausdrücken. — Wir haben hier überall Strophenbildungen, die das Einfache verlassen, ohne zu verwickelt zu werden und namentlich ist es der Reim, der die übersichtliche Haltung sichert. Es erhellt aus Allem, was über den Charakter des Lyrischen gesagt ist, daß er in dieser Dichtart die Bedeutung, die ihm in §. 860, a. zuerkannt ist, im engsten Sinne behauptet. Er ist wesentlich stimmungsvoll und man kann sagen, daß die lyrische Form ihren Beruf, ganz Kunst der poetischen Stimmung zu sein, erst mit ihm erreicht habe. Das Verhältniß der lyrischen Dichtung zur Musik ist schon in §. 839, a. berührt. Das Epos ist zum recitirenden Vortrag, das Lied zum Gesange bestimmt. Die innige Analogie zwischen diesen ist in aller Volkspoesie wirklicher, untrennbarer Bund. Die griechische Lyrik hob ihn auch als Kunstpoesie nicht auf, sondern wuchs und vervollkommnete sich durchaus zugleich mit der musikalischen Kunst, mit den Instrumenten, und in der chorischen Form trat der Tanz hinzu, der die schwierig verschlungenen Maaße auch in die räumliche Figur übersetzte und dem Auge vortrug. Man muß sich dieß veranschaulichen, um sich klar zu machen, welche Fülle stimmungsvollen Genusses dem Griechen schon in der Form lag. Namentlich hatten Strophe, Antistrophe und Epodos die Tanzfigur der Evolution, ihrer Abwicklung und des Stillstands zur Grundlage. Nachdem nun die moderne Bildung das Band gelöst hat, ist die Lyrik der Kunstpoesie zunächst zum Lesen bestimmt, doch ist hier die Trennung vom Sinnlichen ungleich härter, als im Epischen, wie es vom öffentlichen Platze, wo einst der Rhapsode horchenden Volksmassen mit heller Stimme vortrug, in die Stube zurückgetreten ist. Mindestens gut declamirt wollen wir das lyrische Gedicht hören; allein je stimmungsvoller, je ächter lyrisch, desto weniger freilich kann dieß genügen, ja desto weniger paßt es. Es gibt eine lyrische Poesie und wir werden ihr ihre Stelle anweisen, die declamatorischen Charakter hat, aber wer keine Erzeugnisse aufzuweisen hat, die wie Gesang klingen, zum Gesang auffordern, dem Componisten entgegenkommen, der hat sich nicht wahrhaft als lyrischer Dichter bewährt; seine Werke wurzeln nicht im reinen Elemente der Stimmung.

2. Die Arten der lyrischen Dichtung.

§. 889.

Der Eintheilungsgrund für die Arten der lyrischen Poesie liegt in den verschiedenen Schritten des Prozesses, durch welchen das Gemüth den Weltinhalt in sein inneres Leben verwandelt; der Unterschied des Objectiven und Subjectiven tritt also hier in eigenthümlicher Bedeutung auf und begründet drei Formen: eine Lyrik des Aufschwungs zum Gegenstande, eine andere des reinen Aufgehens des letzteren im Subjecte und eine dritte der beginnenden und wachsenden Ablösung aus ihm oder der Betrachtung. Die andern Eintheilungsmomente (vergl. §. 864), namentlich das auf den Unterschied der Style begründete, berühren sich vielfach mit diesem entscheidenden, ohne mit ihm zusammenzufallen, sie treten vielmehr wesentlich auch neben ihm in Geltung.

Der innere Grund der bekannten Schwierigkeit der Eintheilung des lyrischen Gebiets ist natürlich der Mangel des eigentlich Objectiven: wo ein gegenständliches Weltbild gegeben wird, treten eingreifende Unterschiede des Standpuncts mit dem Erfolg auf, daß die Welt in verschiedenem Ausschnitt, Umfang, daher in erkennbar festem Unterschiede der Composition, der Behandlung, der ganzen Form zur Darstellung kommt; wo dagegen das Subject nur die Welt in sich, als in Empfindung verwandelte ausspricht, da geräth Alles in's Fließende und ist die nothwendige Folge eine unübersehliche Vielheit der Formen, deren jede Stimmung in jedem Moment eine neue erfinden kann. Die Stimmungen selbst aber sind unendlich nach Individuen und Momenten und jede einzelne wieder unendlich gemischt; nur Ein großer Haupt-Unterschied läßt sich aufweisen, nämlich eben derjenige, den der §. aufstellt und den wir sogleich erläutern, aber mit dem Vorbehalte, daß die genauere Benennung der Formen nicht eine bestimmte Gestalt, sondern nur einen Ton, einen Charakter bezeichnen kann: das Hymnen-, das Lieder-artige u. s. w. Wir haben die epische Poesie nach dem Unterschiede der Style eingetheilt und dadurch gewonnen, daß die logische Folge im Allgemeinen zugleich als die geschichtliche erschien. In einer Kunstform ohne eigentliche Objectivität kann der Styl-Gegensatz eine so durchgreifende Bedeutung nicht haben. Es wird ein solcher natürlich auftreten: der plastisch-ideale Styl wird objectiver in seiner ganzen Haltung sein und ebendarum mehr entwickelnd, weniger unruhig verfahren, mehr

Gedanken-Elemente beimischen, er wird vermöge dieser Eigenschaften seinen Standpunct weniger in jener Mitte einnehmen, wo der Inhalt rein in lauter Stimmung aufgeht, sondern mehr in der ersten und dritten unter den Formen des Prozesses, die der §. unterscheidet, wogegen der charakteristische Styl recht entschieden der rein lyrischen Mitte angehören wird; dieser Unterschied wird sich also mit unserer auf das Allgemeine des innern Prozesses gegründeten Eintheilung berühren, aber nur theilweise in einer Art, worin die logische Ordnung zugleich die historische ist, er wird nicht mit ihr zusammenfallen, vielmehr es wird sich zeigen, daß, obwohl die eine Stylrichtung mehr auf dieser, die andere auf jener Stufe des Prozesses ihre Stellung hat, doch auf jeder Stufe jede von beiden auftritt und Unterschiede innerhalb derselben begründet. — Es könnte sich fragen, ob nicht der Unterschied der Auffassungs-Arten der Phantasie (bildend, empfindend, dichtend), welcher die Eintheilung der Zweige überhaupt bedingt, hier, im Lyrischen, auch als Grund für die Unter-Eintheilung einzuführen sei. Allein die Subjectivität bildet zu sehr den Charakter des ganzen Zweiges, als daß dieser Unterschied hier von durchgreifender Kraft sein könnte. Es wird sich allerdings finden, daß die erste der Formen, wie sie sich nach unserer Eintheilung unterscheiden, mehr epische Elemente hat, von der zweiten erhellt bereits, daß sie im engsten Sinne lyrisch zu nennen ist, die dritte durcharbeitet das Gefühl mit der überwachsenden geistigen Besinnung und könnte so in gewissem Sinn als dichtend bezeichnet werden; allein im Ganzen und Wesentlichen ist dieser Unterschied demjenigen, den wir aus dem Prozesse der Empfindung entnehmen, nur verwandt und ähnlich, keineswegs gleich. Dieß ergibt sich, wenn wir den letzteren nunmehr genauer, wiewohl nur in vorläufiger Kürze, ansehen. Vorbereitet ist die Sache schon in §. 864, wo gesagt ist, daß in der Unter-Eintheilung auf einem Puncte der Unterschied des Objectiven und Subjectiven in neuer, eigenthümlicher Bedeutung sich geltend mache. Wenn im engsten Sinne lyrisch diejenige Form ist, in welcher der gegenständliche Inhalt des Lebens ganz in Empfindung verwandelt aus dem Subjecte spricht, so wird diese reine Mitte naturgemäß zwei Extreme neben sich haben: auf dem einen wird die Verwandlung noch nicht ganz vollzogen sein, auf dem andern nicht mehr in ihrer vollen Reinheit bestehen; was aber zunächst als Zeitbezeichnung erscheint, wird sich, wie überall in den wesentlichen Sphären des Geistes, zugleich als bleibende, nothwendige Form fixiren. Die eine dieser Formen, welche *vor* die Mitte fällt, ist objectiv in dem Sinne, daß das Subject nicht wagt, nicht vermag sein Object ganz in sich hereinzuziehen, daß es nur *zu* ihm sich erhebt, an es hinsingt, zu ihm auffingt. Man sieht, daß hier Objectivität etwas Anderes bedeutet, als gegenständliche Darstellung im Sinne der bildenden Phantasie; es ist darunter allgemein

zu verſtehen, daß bei aller Begeiſterung der Gegenſtand außer und über dem Subjecte bleibt; allerdings aber wird in der Behandlung die Objectivität in dieſem Sinn Objectivität in jenem Sinne mit ſich bringen. In der mittleren Form dagegen ſingt der Inhalt, ganz Gefühl, Stimmung geworden, ſo unmittelbar, als wäre kein Prozeß der Durchdringung vorhergegangen, aus dem Subjecte heraus. Dieſe Form iſt alſo die ſchlechthin ſubjective. Es wird ſich zwar zeigen, daß ſie das Objective im Sinne der bildenden Phantaſie, des Epiſchen, nicht ausſchließt, daß vielmehr gewiſſe Gebilde der lyriſchen Dicht-Art, worin dieß Element recht beſtimmte Geſtalt annimmt, gerade ihr angehören; aber eben hier, wo der Stoff objectiv geſetzt iſt, wird die Behandlung um ſo entſchiedener den rein ſubjectiven Empfindungscharakter tragen. Da ſowohl demnach jene erſte, als auch dieſe zweite, mittlere Form epiſche Anſchauungs-Elemente zur Ausbildung bringt, freilich jede auf ganz andere Weiſe, ſo leuchtet ein, daß die Eintheilung der Hauptformen nicht auf dieſes Moment gegründet werden kann, vielmehr objectiv und ſubjectiv hier etwas Anderes bedeutet, als bildend und empfindend. Im andern Extreme, in der dritten Form, klingt das Gefühl aus, kühlt ſich leiſe zur Betrachtung ab, allein ſolche Auflockerung gegen den Gedanken hin iſt doch etwas ſpezifiſch Anderes, als was wir dichtende Phantaſie nennen; dieſe ſtellt die Welt als eine im engſten Sinn geiſtig bewegte dar, aber das intenſiv Geiſtige dieſer Auffaſſungs-Art iſt an ſich durchaus nicht mit dem Verhalten zu verwechſeln, worin die Betrachtung die Oberhand gewinnt. — Es erräth ſich nun leicht, daß dieſe Formen in enger Beziehung auch zum Unterſchied der *Stoffe* ſtehen, doch kann auch *der* Zweifel nicht eintreten, ob nicht auf *dieſes* Moment die Eintheilung zu gründen ſei; denn wiewohl die eine Form mehr zu dieſer, die andere mehr zu jener Sphäre von Stoffen neigt, ſo greift dieß doch keineswegs durch, vielmehr umgekehrt, die Formen greifen durch den Unterſchied der Stoffe wieder durch und wenn z. B. die Lyrik des Aufſchwungs nicht wohl anmuthigen, leichten, zierlichen Inhalt behandeln kann, ſo eignet ſich doch die Lyrik der reinen Empfindung ſehr wohl erhabenen an und die der vortretenden Betrachtung dehnt ſich ohnedieß offenbar über jederlei Gegenſtand aus. Hiemit haben wir auch bereits den Unterſchied der Grundgegenſätze im Schönen (Stimmungs-Unterſchiede der Phantaſie im allgemeineren Sinne: einfach ſchön, erhaben, komiſch) berührt; da aber trotz der ſichtbaren Beziehung der erſten Form auf das Erhabene, der zweiten auf das Anmuthige ſchlechthin einleuchtet, daß die zweite auch erhaben ſein kann und daß doch zugleich ſie vorzüglich das Komiſche ergreifen wird, und daß die dritte ſich über die Stimmungen wie über die Stoffe frei verbreitet, ſo gibt es auch keine etwaige Meinung zu widerlegen, welche das Lyriſche nach dieſem Prinzip eintheilen wollte. — Was endlich die geſchichtliche Ordnung

betrifft, so bringt es der Charakter des Lyrischen mit sich, daß sie in der logischen Eintheilung zerworfen wird. Am meisten wird dieß mit dem Orientalischen der Fall sein, das in der Lyrik eine ganz andere Stelle einnimmt, als in den Hauptgebieten der Kunst im Großen, wogegen die successive Folge des Classischen und Neueren mit der logischen mehr, aber keineswegs consequent, zusammenlaufen wird. — Wir bemerken nur noch, daß Hegel's Eintheilung einen Ansatz der unsrigen enthält, ihn aber nicht vollzieht, da in ihr die dritte Form, die betrachtende Lyrik, als Unterabtheilung dessen auftritt, was wir als mittlere Form setzen, nämlich des Liederartigen, dagegen die Ode, die wir ganz anders stellen werden, den mittleren Platz einnimmt (s. Aesth. Th. 3, S. 458. 465).

§. 890.

In der Lyrik des Aufschwungs erscheint der Inhalt dem Subjecte 1.
wesentlich als ein erhabener, so daß es ihn nicht in sich hereinzuziehen und ganz
in Gefühlsleben umzusetzen vermag; er bleibt außer ihm, also objectiv, und es
singt, in seinen Tiefen mächtig bewegt, zu ihm hinauf: das Hymnische.
Diese Form entspricht vorzüglich der classischen Poesie; ihr direct idealer, plasti- 2.
scher Styl bildet hier das epische Element nebst dem gnomischen in der breitesten
Entwicklung aus, welche das Lyrische zuläßt. Dieß verändert sich auch in den
spezielleren Formen des Dithyrambs und der Ode nicht, in welchen der
subjective-Prozeß zu der Trunkenheit der ersten Aneignung des übergewaltigen
Inhalts und dann zu der kunstvollen Bemeisterung dieses Zustands fortgeht.
Die orientalische Hymnik ist ungleich subjectiver und ebenso, obwohl in anderem 3.
Tone, die romantische und die moderne.

1. Der Inhalt „erscheint als ein erhabener", d. h.: das Hymnische gehört dem Bewußtsein an, das die Kräfte, welche die Welt bewegen, ihrer Ausbreitung und Zerstreuung im einzelnen Wirklichen entnimmt und als absolute Mächte, als Wesen für sich, als Hypostasen sich gegenüberstellt. Es erhellt sogleich, daß die Form der lyrischen Poesie, welche sich darauf gründet, vorzüglich dem Götter-glaubigen, dem mythischen Bewußtsein angehört, aber keineswegs allein; vielmehr kann auch der Geist, der durch die Aufklärung die Welt entgöttert hat, jenen großen, zusammenfassenden, eine Idee von ihrer Verwirklichung im Einzelnen getrennt für sich hinstellenden Act vornehmen; ein solches modernes Gedicht wird uns eigentlich factisch zeigen, wie der Götterglaube entstanden ist, mag es nun zur eigentlichen Personification fortgehen oder nicht. Sei es die Freundschaft, die Freude, jede große sittliche Empfindung, sei es eine Naturkraft, die als eine selbständige Macht angeschaut wird, ohne daß eine eigenthümliche

Perſonbildung einträte: die Vollziehung dieſes Schrittes ſcheint immer in nächſter Nähe zu ſchweben, wie in Hölderlin's herrlicher Hymne an den Aether ohne ausdrückliche Perſonification die Alles umſpannende, nährende, labende Naturpotenz zu einem Gott wird. Dieß verändert ſich nicht, wenn Fürſten, Helden, Landſchaften, Städte, Handlungen, furchtbare Ereigniſſe, einzelne gewaltige Natur-Erſcheinungen beſungen werden: ſie wachſen in der ganzen Auffaſſung und Behandlung, ſowie durch die ſpeziellern Anknüpfungen an abſolute Mächte, an Götter, ſelbſt zu Göttern an, der Weg iſt nach dieſer Seite hin nur ſo zu ſagen analytiſch, bei der unmittelbaren Wendung an das Göttliche ſynthetiſch. Keineswegs wird nun durch die Objectivität in dieſem Sinn einer erhabenen Form das Lyriſche aufgehoben; vielmehr gerade weil vor der Uebermacht des Gegenſtands das Subject zu verſchwinden droht, weil ſie auf ſein Empfindungsleben drückt, ſo ringt dieß, in ſeinen Tiefen erſchüttert und aufgeboten, um ſo gewaltiger und ſchwellt ſich an, dem Gegenſtande näher zu kommen und ihn ſo zu bewältigen, daß ſeine unendliche Größe als ganz vom Dichter empfunden erſcheint, es bewegt ſich um ihn, häuft Prädicat auf Prädicat, muß aber doch am Ende geſtehen, daß es ihn nicht erſchöpft hat, wie Haller am Schluſſe ſeiner Hymne auf die Ewigkeit von dieſer ſagt: er ziehe die Millionen Zahlen ab und ſie ſtehe ganz vor ihm; ſo löst ſich der Verſuch der Bewältigung ſchließlich in die reine Ausrufung auf und das Verſtummen in dieſer iſt eben ächt lyriſch. Es bleibt bei einem Hinan- und Hinauffingen an den Gegenſtand. Dieß iſt ein Tadel, wenn man vom Lyriſchen überhaupt ſpricht, nicht, wenn es in beſonderem Sinne von einer ſeiner Formen ausſagt. Nur wo dieſe Form einſeitig in einer ganzen Epoche, wie in der Zeit nach Klopſtock herrſcht, erſcheint ſie als Mangel. Sie hat das ganze Recht des Erhabenen.

2. Es folgt zunächſt aus dem mythiſchen Charakter des Hymniſchen, daß daſſelbe vorzüglich der claſſiſchen Lyrik als naturgemäßes Element entſpricht. Der Begriff des Objectiven, wie er dieſer Gattung des Lyriſchen zu Grunde liegt, iſt zwar, wie wir zum vorh. §. gezeigt haben, von der allgemeinen äſthetiſchen Bedeutung, wie wir ihn ſonſt anwenden, verſchieden, allein unbeſchadet dieſes Unterſchieds tritt hier nothwendig ein inniger Zuſammenhang ein: eine Lyrik, die dem Verhalten des Bewußtſeins nach ihren Inhalt objectiv außer und über ſich behält, wird vorzüglich von demjenigen Kunſtſtyle ausgebildet werden, der überall im Sinne der bildenden Kunſt, und zwar der Sculptur, und im Sinne der bildend dichtenden Phantaſie, alſo der epiſchen Form, auf klare Geſtaltung und Schönheit der einzelnen Geſtalt dringt. Es kann ſich fragen, ob eine ſolche Art der Phantaſie überhaupt Beruf zur lyriſchen Dichtung habe, die Antwort wird aber ſein, es werde ſich ähnlich verhalten, wie mit der Malerei, welche dieſem

Ideale nicht verſchloſſen war, aber im plaſtiſchen Geiſte behandelt wurde; nur iſt nicht zu vergeſſen, daß die Poeſie als die geiſtigſte Kunſt in allen ihren Sphären den verſchiedenen hiſtoriſchen Standpuncten der Auffaſſung offener ſein muß, als andere Kunſtformen, daß alſo auch die Griechen in der Innerlichkeit, die ſich im Wort ausdrückt, tiefer mußten gehen können, als in der, welche ſich durch die Farbe ausdrückt. Doch nicht ſo tief, als die Gattung in der ganzen Intenſität ihres Begriffes es fordert, und ſo blieben ſie denn in der Lyrik epiſch und ſagte ihnen ebendaher diejenige Form beſonders zu, worin der Durchdringungsprozeß des lyriſchen Verhaltens ſich auf ſeiner erſten Stufe befindet. Die erſte, im engſten Sinn epiſch lyriſche Geſtalt tritt in den ſog. Homeriſchen Hymnen auf; die Form des Anrufs iſt kurz, der Hauptkörper beſteht in der Erzählung der Thaten des Gottes. Es waren urſprünglich Proömien rhapſodiſcher Geſänge, die ſich dann ablösten und als ſelbſtändige Form ausgebildet wurden; ſo haben wir hier einen Reſt jenes Keimes, in welchem anfangs das Epiſche und Lyriſche noch ungeſondert lagen. Von da ſchritt die Lyrik der Griechen durch die elegiſche und jambiſche Dichtung der Jonier zur meliſchen und zur choriſchen der Dorier fort. Es iſt die letztere, welche hieher gehört; die elegiſche werden wir zur dritten Stufe ziehen, die meliſche entſpricht dem Lieder-artigen und ihr Charakter wird ſich inſofern als ächter lyriſch erweiſen; allein auch dieſe beiden hatten doch ungleich mehr epiſche Färbung, als dasjenige, was ihnen in der neueren Lyrik entſpricht, und, was das Wichtigſte iſt, die Krone des Fortſchritts war eben jene choriſche Form der doriſchen Dichtung, welche bei aller innerlichen Erregung doch die epiſchen Elemente gerade am ſtärkſten ausbildete. Dieſer Geſang, der ſeinen Gipfel in Pindar erreichte, war ſeinem ganzen Geiſte nach objectiv, monumental. Er ſprach dieß ſchon in ſeiner Form aus, denn er wurde unter Begleitung von Muſik und Tanz bei öffentlichen Veranlaſſungen, Gottesdienſt, Empfang und Begleitung der Sieger in den öffentlichen Spielen ſtets von ganzen Chören vorgetragen. Der Inhalt konnte wohl auch der Sphäre des ſchönen Lebensgenuſſes angehören, aber die höhere, wahre und herrſchende Beſtimmung dieſer feierlichen Formen waren doch die Götter, die Helden, das Vaterland: es iſt hymniſche Dichtung. Der reiche und kunſtvolle Bau der Strophe, ihre Gliederung in Strophe, Antiſtrophe und Epode war das Prachtgewand für dieſen gewaltigen Inhalt, für die breiten und tiefen Wellen der Erſchütterung, womit er das Gemüth bewegte. Nun iſt allerdings gerade in dieſer Gattung die ſogenannte lyriſche Unordnung, die als ein Hauptmerkmal der Ode angeſehen wird, heimiſch geworden, aber wir ſehen zunächſt von dieſer „labyrinthiſchen Compoſition" ab, wie ſie ja in der That auch erſt durch Pindar ihre Ausbildung erhielt; ſie hob ohnedieß, ſo ſehr ſie damit in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint, den Grundzug

keineswegs auf, welchen dieſe höchſt reife Lyrik mit jenen homeriſchen Hymnen immer noch gemein hatte. Dieß war denn eben die epiſche Haltung. Es wird eine Reihe hoher Sculpturbilder aufgeſtellt, der Gott, der Held, die Stadt, die Landſchaft durch Darſtellung der Thaten, Schickſale in reiner Formenpracht aufgezeigt. Der Dichter trägt aus allen Sphären, die in Verbindung mit ſeinem großen Gegenſtande ſtehen, epiſche Glanzpartieen herbei, wirft auf ihn ihre vereinigten Strahlen. Die einzelnen epiſchen Theile ſind ſelten lang, aber ſie laufen doch an dem gegebenen Bilde epiſch fort: ſie *entwickeln*, und wenn wir vom lyriſchen Style geſagt haben, daß er weſentlich *nicht* entwickle, ſo müſſen wir nun hinzuſetzen, daß der lyriſche Styl der Griechen eben hiedurch im Lyriſchen das Epiſche behält. Zu dieſem Entwickeln gehört aber auch das Fortgehen von einem epiſchen Bilde zum andern; mag es immerhin zunächſt noch ſo ſehr als ein Sprung erſcheinen: es iſt doch ein Entwickeln im Sinne des Anſammelns vieler Bilder, um den Gegenſtand mehr für das innere Auge, als für das Gefühl, in volles Licht zu ſetzen. Hiezu kommt nun ein anderer Zug: die ſtarke Herrſchaft des Gedanken-Elements, des Gnomiſchen. Sie iſt ſo bedeutend, daß die Frage entſtehen könnte, ob wir nicht die geſammten Formen der ausgebildeten Lyrik des claſſiſchen Alterthums in jene Sphäre verweiſen ſollen, welche wir Lyrik der Betrachtung nennen. Was nicht einen beſtimmten Gehalt ausgeſprochener ernſter Lebensweisheit enthielt, hätte dem Griechen nie als ein Gedicht höherer Gattung gegolten. Daran knüpft ſich von ſelbſt das Ausmünden nach der Seite der Willensbeſtimmung: Rath, Warnung, Aufforderung. Dennoch ſchwimmen dieſe Einträge in einem hinreichend ſtarken Elemente gewaltiger Erregung, um den Wärme-Grad des lyriſchen Charakters zu retten. — Ein ganz organiſcher Gang der Fortbildung ſtellt ſich nun dar, wenn wir dieſe hymniſche Dichtung von den homeriſchen Hymnen, dann von den noch nicht ſo labyrinthiſch, wie von Pindar, componirten Kunſtwerken der choriſchen Poeſie zu den *Dithyramben* und von da zu jener Fixirung der kühn abſpringenden Compoſitionsweiſe begleiten, wie ſie ſich als Hauptmerkmal der *Ode* im ſpäteren Sprachgebrauche feſtgeſetzt hat. Wir dürfen nämlich den Dithyramb als diejenige Form des lyriſchen Prozeſſes betrachten, wo der Inhalt in das Subject herübertritt, aber das ihm nicht gewachſene Gefäß in's Wanken bringt und überfluthet. Er wird Stimmung des Subjects, aber dieſes iſt von dem zu ſtarken Trunke berauſcht, mit der innern Betäubung kommt die techniſche Form in's Schwanken und ſchweift ungebunden in den verſchiedenſten Rhythmen hin und her. In Griechenland hatte dieß die beſtimmte Bedeutung, daß der Dithyramb dem Dionyſos galt, der Gottheit, die, wie keine andere, eine tief myſtiſche Einwohnung des All-Lebens in das innerſte Seelen- und Nervenleben des Menſchen darſtellte. Das epiſche Element blieb allerdings auch hier, indem

ein Vorsänger die Thaten und Leiden des Gottes vortrug: nach der andern Seite ein Keim des Dramatischen, woraus bekanntlich die Tragödie entstand. Was aber den Griechen Dionysos war, das ist uns jeder Moment der leidenschaftlich dunkeln Erregung, worin das Höchste und Bedeutendste uns erfüllt, ohne unser eigenster Besitz zu werden, ohne zum stillen, freien und klaren Leben des Gefühls, worin wir ganz uns selbst haben, sich abzuklären. — Ode heißt in dem intensiven Sinne, wie der Sprachgebrauch sich festgesetzt hat, ein hoch erregter Gesang wesentlich erhabenen Inhalts in kunstreichen Strophen und kühn abspringender Composition. Man darf dann streng genommen die leichteren Formen und kürzeren Strophen mit menschlich vertrauterem, erotischem und verwandtem Inhalt, wie sie der melischen Poesie, der Aeolischen und Anakreontischen, angehörten, nicht Oden nennen; will man auch das eine jener Merkmale, die kunstvoll reiche Strophenbildung (und den Tanz) fallen lassen, so bleibt doch das andere stehen und man wird demnach unter den Horazischen Gedichten und den neueren Nachahmungen nach dieser genaueren Bezeichnung nur das Ode nennen, was erhabenen Inhalt, angespannt hohen Ton und die sogenannte lyrische Unordnung in der Composition hat. Es gibt keine scherzende, leichte Ode, man müßte denn schließlich an dem Merkmale des Anrufs, des antiken Tons und Rhythmus, wie er eine selbständige Klang-Schönheit darstellt, überhaupt sich genügen lassen, um den Begriff der Ode zu bestimmen und jene wesentlichen Bedingungen ganz aufgeben. Was nun die Absprünge in der Compositionsweise betrifft, so haben wir allerdings diesen Zug schon in der Darstellung des lyrischen Charakters überhaupt aufgenommen, um an ihm den Gegensatz der objectiven und der lyrischen Ordnung zu zeigen. Allein diese kann ihre Eigenthümlichkeit, ihren schweifenden Charakter in einem ungleich bescheideneren Maaße des Abspringens genugsam offenbaren; es ist Zeit, sich zu gestehen, daß die Pindarische Methode etwas höchst unabsichtlich Entstandenes mit einem Uebermaaße der Absicht fixirt. Die gar zu weiten Sprünge sind eine Nachahmung jenes Irrens der Phantasie, das der bacchischen Trunkenheit, dem Dithyramben, angehört, und halten mit Bewußtsein das recht eigentlich Unbewußte fest, machen es zur Manier. Die Ode im strengeren Sinne des Worts, wonach eben die lyrische Unordnung ein wesentliches Merkmal des Begriffs bildet, zeigt daher einen inneren Widerspruch, durch den sie genau an die Grenze des Hymnischen fällt und eigentlich zur Lyrik der Betrachtung fortleitet, die wir aber aus höheren Eintheilungs-Gründen noch nicht unmittelbar folgen lassen. Hegel sagt demnach (a. a. O. S. 458) richtig, sie enthalte zwei entgegengesetzte Seiten: die hinreißende Macht des Inhalts und die subjective poetische Freiheit, welche im Kampfe mit dem Gegenstande, der sie bewältigen will, hervorbricht; Gluth und unläugbarer Frost sind in ihr verbunden.

a. Der erhabene Inhalt kann tiefer in das Gemüth steigen, jener Ton des Schütterns und Dröhnens im Innersten, der dem Hymnischen eigen ist, kann wärmer, inniger erklingen, ohne daß darum das Verhalten zu einem außer und über dem Subjecte schwebenden Gegenstande sich verändert. Das epische und gnomische Element tritt zurück, der Styl entwickelt ungleich weniger in Erzählungsform, sondern häuft kürzere Bilder in rascher Folge wie Brillanten auf das angestaunte Object. In der alt-orientalischen Welt waren es die Semiten, welche ein tieferes subjectives Empfindungsleben führten, als die andern Völker (vgl. §. 433, a.). Die Unruhe der lyrischen Bewegtheit bildet den Charakter ihrer Poesie. Da nun aber die Grundstimmung auch hier die erhabene ist, so ergibt sich von selbst eine bedeutende Entwicklung des Hymnischen im Lyrischen. Es tritt nirgends so stark und schön hervor, als in den Psalmen der Hebräer. Hegel hat (a. a. O. S. 456) das Aufjauchzen und Aufschreien der Seele zu Gott aus ihren Tiefen, das prachtvolle unruhige Bilderhäufen in kräftiger Kürze charakterisirt. — Das Mittelalter beginnt mit seinen lateinischen Hymnen wieder in objectiverem Style, der doch so viel gefühlter ist, als der antike (Stabat mater u. And.); die Hymnen auf die Maria, auf die Dreieinigkeit in der mittelhochdeutschen Poesie dagegen sind episch nur im Sinn eines unersättlichen Drangs, an dem unerschöpflichen Gegenstande der mystischen Verzückung jede mit irgend einer Pracht des Bildes darstellbare Seite zu erschöpfen, der gefühltere Styl wird ganz zum heißen Tone der Inbrunst (man sehe z. B. Gottfried's von Straßburg Hymnen auf die Maria). — Die moderne Zeit hat hohe Wahrheiten, sittliche Gesetze, Natur-Anschauungen zunächst ohne Personification zum natürlichen Gegenstand hymnischer Begeisterung. Obwohl hier die Objectivität im Sinne gegenübergestellter Persönlichkeit wegfällt, bleibt sie doch, wie oben bemerkt, stehen im Sinne stets vorschwebender Nähe einer Götter-artigen Anschauung, aber die Rationalität der Auffassung führt diese hohe Lyrik unserer Zeit doch sachte, enger oder ferner an die Grenze der betrachtenden Poesie. So Göthe's edle Hymnen: Gesang Mahomet's, Gesang der Geister über den Wassern, das Göttliche, Grenzen der Menschheit, Meine Göttinn, Hölderlin's schon erwähntes: An den Aether, ferner: das Schicksal, an den Genius der Kühnheit. Ein Theil dieser Gedichte nennt schon Götter oder setzt vernehmlicher an, die Idee, die den Haupt-Inhalt bildet, zu vergöttlichen, vollzogen ist der Schritt in den herrlichen zwei Gebeten der Göthischen Iphigenie: „Du hast Wolken, gnädige Retterinn" und „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht", in Hölderlin's hoch classisch und ewig wahr gefühltem „Schicksalslied Hyperions". In Göthe's „Prometheus" dreht sich das Hymnische merkwürdig so, daß die Hoheit der Götter eigentlich in den sie antrotzenden Helden herübertritt. Daß das Dithyrambische eine bleibende Seelen-

ſtimmung iſt, zeigt die neuere Poeſie in „Wanderers Sturmlied“ und „Harzreiſe im Winter“ von Göthe. Hier ſieht man die Sprünge des Dithyramben, wie ſie die Ode künſtlich methodiſirt hat, in wahrhafter Trunkenheit der Stimmung. Der moderne Dichter wird hier in der rhythmiſchen Form ſich feſſelloſer bewegen, als der antike, der im wilden Wechſel doch die einzelne rhythmiſche Gruppe ſtrenger maß. Die Ode nun iſt vielfach und ſchön von den Deutſchen nachgebildet, freilich mehr ſo, daß in der Form die kürzern alcäiſchen und ſapphiſchen Maaße gebraucht ſind, die wir nur der Ode im ungenauen Sinne des Worts zuerkennen, während dagegen der Inhalt meiſt hoch geht, wie es die Ode im engeren Sinne will. Klopſtock, Hölderlin, Platen haben hierin das Schönſte geleiſtet. Wir haben ſolche Erzeugniſſe zu beurtheilen wie moderne Sculpturwerke, welche im claſſiſchen Idealſtyle Götter nachbilden, oder richtiger, wie moderne Gemälde, die den claſſiſchen Mythus mit ſeinen reinen Formen, aber einem Anhauch moderner Seele behandeln: ſie werden den feiner Gebildeten und ihrem Klanggefühle immer eine Quelle reinen Genuſſes ſein, aber niemals ſich wahrhaft einbürgern, niemals der Nation geläufig werden.

§. 891.

Die wahre lyriſche Mitte, worin der Inhalt rein im Subject aufgeht, ſo daß dieſes ihn ausſpricht, indem es frei und einfach ſich und ſeinen augenblicklichen Stimmungszuſtand ausſpricht, begreift die große Maſſe des Liederartigen. Alle Grundzüge des Lyriſchen (§. 884—886) gelten vorzüglich von dieſer Form. Unmittelbarkeit, Schlichtheit, Leichtigkeit, Sangbarkeit iſt ſeine Natur. Demnach ſagt ihm menſchlich vertrauter, anmuthender Inhalt zu, doch keineswegs iſt es darauf beſchränkt, es kann die höchſten Gegenſtände behandeln, die tiefſten Kämpfe des Herzens, die tragiſchen Leiden des Einzelnen und des Geſammtlebens ſo gut, als jede Freude und inniges Naturgefühl, wenn ſie nur ganz in ſubjective Empfindung eingegangen ſind. Aber auch das Komiſche gehört in vollerer Ausdehnung nur dieſem lyriſchen Gebiete. Vom Individuellen neigt das Lied nothwendig zum Geſelligen.

Hier namentlich iſt die Schwierigkeit fühlbar, daß es keine beſtimmten Formen gibt, von denen man ſagen kann: dieß ſind Lieder. Es iſt der Ton, aus dem die Gattung erkannt werden muß, und hiezu gibt den nächſten und einfachſten Anhalt die Vergleichung mit dem Hymniſchen. Will man den Unterſchied von dieſem recht deutlich wahrnehmen, ſo halte man Schiller's Hymne an die Freude und Göthe's Tiſchlied: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie“ zuſammen: jener ſingt die Freude an, bewegt ſich um ſie und zählt ihre Wirkungen auf (ob gut oder nicht gut, geht uns hier nicht

an), aus dieſem ſingt, ganz Stimmung, ganz Gegenwart und Augenblick, die Freude heraus. Es bedarf keines Beweiſes mehr, daß in dieſem Gebiete die lyriſche Poeſie allein ganz ſie ſelbſt iſt und daß auf ihm der Dichter ſeinen Beruf zu ihr bewähren muß. Schiller hat kein einziges reines Lied und im Lyriſchen kann wirklich nicht die Frage ſein, wer ſpezifiſch mehr Dichter ſei, er oder Göthe. Was jene Grundmerkmale des Liedes heißen wollen, daß es friſchweg, leicht, im Entſtehen ſchon wie geſungen, einfach, naiv hervorfließe, kann man an Göthe's Liedern wie an einer reinen Norm erſehen. Vom Liede wird denn namentlich auch gelten, was in §. 886 über die Situationsfarbe des Lyriſchen geſagt wurde: man muß durchſehen, wie in einer beſtimmten Lage dieſer Stimmungszuſtand entſtanden iſt, in beſtimmtem Augenblicke die Welt ſo und nicht anders im Dichtergemüthe gezündet hat, das innig und ewig Wahre muß doch ganz den Charakter der Zufälligkeit tragen und das ganz Freie den Charakter des nicht anders Könnens, denn der Dichter iſt hier erzeugender Geiſt und reines Naturkind, Stimmungskind, ganz in Einem. — Sehen wir nun nach dem Stoff-Unterſchiede, ſo verhält ſich hier das Lied nicht ausſchließend wie das Hymniſche. Es wird natürlich mit dem breiteren Theile ſeiner Baſis ſich auf dem Boden des heiteren Lebensgenuſſes feſtſetzen, Liebe, Wein, Tanz, geſellige Luſt, Naturgenuß wird ſein liebſtes Thema ſein, denn das menſchlich Vertraute, Kampfloſe ſchlüpft natürlich leichter ganz in das Herz, wird ganz Stimmung, als das Hohe, Monumentale; der holde Leichtſinn in Göthe's Vanitas Vanitatum Vanitas ſtellt eigentlich dieſe reine, freie, widerſtandsloſe Bewegung in normaler Reinheit dar. Allein auch das Erhabene entzieht ſich dem Liede nicht, denn es kann volle Immanenz im Gemüthe des Subjectes werden. Dieß gilt denn zuerſt von dem abſolut Erhabenen: es tritt als Andacht in die Seele und wird zum Liede. Andacht iſt nun freilich auch die Stimmung der Hymne, allein wir müſſen hier das Wort in dem engeren Sinne nehmen, der diejenige Religion vorausſetzt, welche die Idee der Immanenz im Begriffe der göttlichen Liebe beſitzt und die Bewegung der Andacht zu Gott zu einer Bewegung der Liebe im reinen und hohen Sinne des Wortes erhebt; die Diremtion zwiſchen dem abſoluten Gegenſtand als einem außerweltlich perſönlichen und dem Subjecte bleibt der Vorſtellung nach ſtehen, wird aber der That nach durch die Innigkeit der Andacht wie durch einen milden Strom wieder ausgeglichen; in dieſem harmoniſchen Fluſſe iſt jene Erſchütterung des Hymniſchen und Dithyrambiſchen, wobei immer eine herbere Entgegenſetzung zu Grunde liegt, verſchwunden und kann ſo der ſchlichte Erguß des innigen Liedertons eintreten. Das Lied ſchließt denn natürlich auch menſchlich erhabenen Inhalt nicht aus, es feiert Kämpfe des Staats, Freiheit, Vaterland, große Helden und Thaten, wenn nur immer der Stoff ganz Fleiſch und Blut des ſubjectiven

Gefühls geworden ist. Noch weniger natürlich sind dem Liede die tiefen inneren Brüche des individuellen Lebens fremd, die Tragödie des Herzens in der ganzen Tonleiter vom wildesten Sturme der Leidenschaft bis zum hinschmelzenden Seufzer der Wehmuth. Jene dunkeln Abgründe der Seele in den Liedern Mignon's und des Harfners sind doch in die reine Farbe des Liedes getaucht. Der Kampf im Innern ist ein Dornenweg durch die schwersten Brechungen, Vermittlungen, allein auf seinen Stadien schwillt die dunkle Summe derselben zur einfachen Unmittelbarkeit und elementarischen Gewalt des Gefühles an, wie es im Liede durchbricht. Noch ist hervorzuheben, daß von den Stoffgebieten nun auch das landschaftliche bestimmter wieder auftritt. Es ist dieß die einfache Umkehrung des Satzes, daß das Landschaftgemälde wesentlich lyrisch ist (vergl. §. 698, 1.), und nach dem dort Ausgeführten bedarf es keines weiteren Beweises, daß das Gefühl auch ohne Vermittlung der bildenden Phantasie an die Betrachtung der Natur anschießt, wie sie uns das Gegenbild unserer Stimmungen darbietet. Ja dasselbe kann — darauf werden wir zurückkommen — ganz, ohne von sich zu reden, in einem Landschaftbild aufgehen. Mit der Ausdehnung über alle Stoffsphären ist nun aber auch die andere über die großen Grundgegensätze des Schönen so gegeben, daß neben dem Anmuthigen und Erhabenen die Welt des Komischen in freier Fülle sich öffnet. Ist ja doch das Komische die im engsten Sinn subjective unter den Formen des ästhetischen Widerstreits, ganz Wohlsein des Subjects, also ganz Stimmung. Es fragt sich nur, ob das Lyrische nicht überhaupt zu wenig Objectivität habe, um dem Lachen erst den Anhalt des komischen Vorgangs zu geben; allein es besitzt ja das Wort und ist daher in diesem Gebiete natürlich nicht so beschränkt wie die Musik. Der Vorgang muß nicht ein Ereigniß in der Außenwelt sein, er kann auf innern Widersprüchen beruhen, die der Witz aufdeckt, und dieser, wenn nur getragen vom warmen Flusse der Stimmung, hebt keineswegs den Charakter des Liedes auf. Wir werden aber bald sehen, daß das Lied sogar im Sinne der Erzählung objectiv verfahren, also auch einen äußern Vorgang komischer Art darstellen kann; vorläufig weisen wir nur auf Göthe's ächt komische Schlagwirkung in „Schneider-Courage". — Das Gefühl ist sympathetisch; am meisten das schlichte und naive; ertönt der Hymnus in vollster Kraft als chorischer Gesang, so muß noch gewisser das Lied zur vollen Strömung vereinigter Empfindungsflüsse, zum Ausdrucke des Gemeingefühls neigen. Diese Seite tritt hier mit solcher Stärke hervor, daß sie sogar eine Unter-Eintheilung in individuelle und gesellige Lieder nahe legt, und die letzteren sprechen entweder die momentane Gesammtstimmung Solcher aus, die zu Andacht, Trauer, Genuß, oder die eingewurzelte Solcher, die bleibend in einem Stande vereinigt sind, beides natürlich in Anknüpfung an eine bestimmte Situation.

Welche Stände am meiſten im Liede vertreten ſein werden, ergibt ſich aus §. 327, 2. und §. 330. Das Lied gewinnt durch dieſe anſchmiegende, umfaſſende, vorzüglich ſympathetiſche Natur unabſehliche Bedeutung für das Leben, ſchließlich für die Geſchichte einer Nation; es ſpricht Grundgefühle aus, die in jeder Bruſt leben, verſtärkt ſie rückwirkend, führt in Schlachten, tröſtet in Niederlagen, weckt vom politiſchen Schlummer auf, knüpft ſich an Alles, begleitet jede Thätigkeit, jeden Genuß.

§. 892.

1. **Es folgt aus der Stellung des Liedes in der reinen Mitte des Lyriſchen, daß ſein Styl vorzugsweiſe der in §. 887 angegebene iſt. Doch kehrt innerhalb dieſes Charakters der Unterſchied eines verhältnißmäßig mehr objectiven darſtellenden, offenen und hellen und eines mehr innerlichen, abgebrochenen, dunkeln und verſchleierten Styls zurück. Jener gehört der claſſiſchen, beziehungsweiſe**
2. **der romaniſchen, dieſer der germaniſchen Poeſie an. Derſelbe Styl-Unterſchied macht ſich aber noch in anderer, bleibender Weiſe geltend, nämlich in dem Verhältniſſe zwiſchen der Volkspoeſie, deren eigentliche Lebensform das Lied iſt, und der Kunſtpoeſie.**

1. Es iſt ſchon im vorh. §. geſagt, daß die Grundmerkmale des Lyriſchen keiner andern Form in ſo vollem Sinn eignen können, als dem Liede; die Anwendung dieſes Satzes auf den Styl wurde ihrer Wichtigkeit wegen hieher verſchoben. Es iſt aber der Lieder-Styl eben als ächt lyriſcher mit dieſem ſchon geſchildert und ſetzt ſich jetzt nur dadurch näher in's Licht, daß die Unterſchiede beleuchtet werden, die innerhalb dieſes Charakters wieder eintreten. Dem Liederartigen entſpricht bei den Griechen das, was im engeren Sinne Melos hieß: d. h. der Form nach, was, in gleichen kurzen Verszeilen oder leichteren, kürzeren Strophen gedichtet, von einem Einzelnen mit der Begleitung der Lyra vorgetragen wurde, dem Inhalte nach, was wohl auch politiſch, kriegeriſch und überhaupt ernſt ſein konnte, vorzüglich aber der individuellen Erregung durch Wein, Liebe oder irgend einer andern Leidenſchaft galt, und dem Tone nach, was ganz und weſentlich Stimmung war. Dieſe Form iſt von der Aeoliſchen Lyrik ausgebildet; zu Alcäus und Sappho iſt, obwohl Jonier, Anakreon zu ſtellen. Die Innigkeit, die den Styl des Liedes bedingt, kann bei den Griechen freilich nicht in jene Tiefe gehen, wie bei den neueren Völkern, denen die innere Unendlichkeit ſich erſchloſſen hat; das Innerlichſte erſcheint wie eine nach innen geworfene Sinnlichkeit, das Seelenvollſte glüht und wallt in einem heißen Elemente der Leidenſchaftlichkeit, die ſich ganz und unreflectirt in den Moment verſenkt. Bei Anakreon allerdings wird die tiefe Bebung der Leidenſchaft zum leich-

teren, lebensfrohen Spiele, zum freieren Schweben. Dieſer ächt lyriſche Ton des claſſiſchen Styls iſt nun aber ſchon darum mehr mit epiſch objectiven Elementen getränkt, weil jede Lebensmacht in Göttern angeſchaut wird, im Gott aber die innere Erregung immer wieder als herausgenommen aus dem Innern des Menſchen, als gegenſtändliche Erſcheinung ſich hinſtellt. Freilich fallen die ausdrücklich epiſchen Theile der hymniſchen Poeſie, die entwickelten Schilderungen weg, aber das Gefühl ſelbſt entfaltet ſich an dem Bande der klaren Göttervorſtellung in beſtimmtem, hellem Bilde, deutet nicht, zurückſinkend von dem Verſuche, ſich auszuſprechen, dunkel träumend auf noch unausgeſprochene, unerſchöpfliche Tiefen, es verläuft plan, bis es in ſeiner Darſtellung geſättigt iſt. Ebendarum iſt das Gedanken-Element auch hier durchaus ſtärker, als in dem neueren Liede, es ſpricht ſich über Zeitläufe, Göttermacht, Lebensgrundſätze direct in Sätzen aus, die wie feſte Pfeiler im lyriſchen Wellenſpiele ſtehen. Der ſympathetiſche Trieb des Liedes ſprach ſich unter And. in der beſondern Form der Lieder beim geſelligen Mahle, den Skolien, aus. — Der lyriſchen Poeſie der romaniſchen Völker werden wir ihren bedeutendſten Platz an einer andern Stelle anweiſen; doch fehlt ihnen nicht das rein gefühlte, friſchweg geſungene Lied, obwohl es in der Kunſtpoeſie, wenigſtens Spaniens und Italiens, durch Ausbildung jener verſchlungenen Formen, die einen andern Ton, als den des Liedes, mit ſich bringen, frühe faſt ganz verſchwindet. Was man nun hier ächt liederartig nennen kann, hat allerdings auch das ſchöne Helldunkel, das träumeriſch Andeutende, was die Empfindungsſprache der neueren Völker von jener der alten unterſcheidet; wir erinnern ſtatt unzähliger anderer Züge nur an das italieniſche Lied, das Göthe im „Nachtgeſange“ nachgebildet hat, und ſeinen ſo ächt lyriſch in's dunkel Gefühlte verſchwebenden Refrain: dormi, che vuoi di piu? Doch verbirgt ſich auch in dieſem Gebiete die Verwandtſchaft der romaniſchen Völker mit der claſſiſchen Anſchauung nicht; es iſt im Ganzen und Großen Alles mehr heraus am hellen Sonnenlichte, ſchon die Sprache bringt den offenern Klang, das vom Innern gelöstere Bild, und der Vers neigt doch überall ſchon zu den Verſchlingungen, die ein Wohlgefallen an der Form für ſich ausdrücken. Die Franzoſen bewegen ſich auch in der Kunſtpoeſie anmuthig im leichten Liede, im chanson, aber die Leichtigkeit hat hier auch die Bedeutung des ſpielenden Leichtſinnes, der nichts tief nimmt. Der liebenswürdige Béranger, lebensheiter wie Anakreon und doch warm für jedes Große, vor Allem für die Freiheit, aber bei alledem ohne eine gewiſſe letzte Reſonanz, die nur das Gemüth der germaniſchen Völker kennt, iſt das reinſte Bild der franzöſiſchen Gefühlsweiſe. Die ganze Gewalt der dunkel verzitternden Tiefe gehört dem deutſchen und engliſchen Liede und zwar dem Kunſtliede wie dem Volksliede. Solche hingehauchte Strophen, ſolches tiefe Ahnen wie in Göthe's „Wonne der

Thränen", in den beiden: „Wanderers Nachtlied" und „ein Gleiches (Ueber allen Gipfeln iſt Ruh' u. ſ. w.)", wie in jenen Liedern, die wir als Grundtypen lyriſchen Charakters in §. 885 und 886 näher betrachtet haben, ſolches dämmernde Beſchleichen wie in Jägers Abendlied oder „An den Mond" haben ähnlich nur die Engländer und Schotten aufzuweiſen in dem eigenthümlich beflorten, wie in Nebeln verzitternden Tone, der aus ihrem Volkslied in die neuere Kunſtpoeſie Byron's, Moore's, Shelley's, Burn's, Campbell's und der Dichter der ſog. Seeſchule übergegangen iſt. Man kann namentlich hier die ergreifende Wirkung des Refrains erkennen, denn er iſt der brittiſchen und ſchottiſchen Poeſie beſonders eigen. — Wir haben uns hier nicht ausdrücklich über das Mittelalter ausgeſprochen: nicht als hätten wir vergeſſen, daß ſeine Phantaſie vorherrſchend die empfindende war; aber die ganze Bildungsform war doch noch ſo weit epiſch, daß dieſer Zweig überwog und das Lyriſche, freilich zum Schaden des Gattungscharakters, ſich in ihn warf. Zugleich war es allerdings die wirkliche Lyrik, worin die Knospe des neu aufgegangenen Gemüthslebens ſich erſchloß; die Minnepoeſie, aus dem älteren Volkslied hervorgegangen, iſt eine Erſcheinung voll Lieblichkeit, allein ſie wird bald monoton durch die Wiederkehr deſſelben Inhalts, conventionell in dem methodiſirten Cultus der Frauen und des Frühlings und die kunſtreiche Form leitet, wie ſchon früher bemerkt wurde, alsgemach die Innigkeit der Stimmung nach der Seite des Gefäßes ab. Hier erkennt man, daß das Bewußtſein des Mittelalters zu weltlos arm, noch zu wenig von vielſeitigen Beziehungen des Lebens geſchüttelt war, und ein Walter von der Vogelweide ſteht an Reichthum der Perſönlichkeit und ihrer Intereſſen für die reale Welt faſt einzig da; das Volk, trotzdem, daß ſein inneres Leben noch einfacher ſein mußte, als das des ritterlichen Standes, war doch in unbefangnerem Verkehr mit der Wirklichkeit, als dieſer, den der Geiſt der Kaſte abſchloß, und was ſeinem Seelenleben an Reichthum der Saiten fehlte, erſetzte die Friſche und Fülle der Reize, die von jener ausgiengen. Wie daher die Minnepoeſie aus der Volkspoeſie herkommt, ſo muß ſie, nachdem ſie ſich in Künſtlichkeit ausgelebt, der letzteren wieder weichen, denn der Geiſt des Volkes iſt inzwiſchen, gegen das Ende des Mittelalters, ungleich erfahrungsreicher und aufgeweckter geworden und am Ende des fünfzehnten, Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts tritt die herrliche Blüthe des Volksliedes ein, auf deſſen beſtimmtere Auffaſſung wir längſt hingeleitet ſind.

2. Der Unterſchied der Volks- und Kunſtpoeſie iſt ſchon in §. 519 aufgeſtellt. Hier, im lyriſchen Gebiete, hat er ſeine eigentliche Stelle; denn das Epiſche im urſprünglichen Volksgeſange verewigt ſich, wie wir ſchon ausgeführt, nur, indem es aus dem Schooße des Lyriſchen heraus und in die Hände einer höheren, auf der Schwelle der Kunſtpoeſie ſtehenden Bildung übertritt, und es bleibt dem Volke das, was einſt ein Theil des Ganzen

war, das Lyrische, zur stillen Pflege, die, in ihrem Thun wesentlich um keine Belauschung wissend, endlich doch belauscht wird und ihr schönes, heimliches Werk in den Garten der Oeffentlichkeit hinübergetragen sieht. Was heißt Volk, wenn man vom Volksliede spricht? Es ist ursprünglich, ehe diejenige Bildung eintrat, welche die Stände nicht nur nach Besitz, Macht, Recht, Geschäft, Würde, sondern nach der ganzen Form des Bewußtseins trennt, die gesammte Nation. Da ist kein Unterschied des poetischen Urtheils; dasselbe Lied entzückt Bauern, Handwerker, Adel, Geistliche, Fürsten. Nachdem nun diese Trennung eingetreten ist, heißt der Theil der Nation, der von den geistigen Mitteln ausgeschlossen ist, durch welche die Bildung als die bewußtere und vermitteltere Erfassung seiner selbst und der Welt erarbeitet wird, das Volk. Allein dieser Theil ist das, was einst Alle waren, die Substanz und der mütterliche Boden, worüber die gebildeten Stände hinausgewachsen sind, aus dem sie aber kommen. Von denjenigen, die in unbestimmter Mitte stehen, nicht mehr naiv und doch nicht gründlich gebildet oder durch Noth abgestumpft und verwildert sind oder das Raffinirte der Bildung ohne ihr Gegengift sich angeeignet haben, ist nicht die Rede, sondern von der Masse, die in der alten, einfachen Sitte wurzelt, die ihre Bildung auch hat, aber eine solche, welche der die Kluft bedingenden Bildung gegenüber Natur ist. Diese ganze Schichte lebt ein vergleichungsweise unbewußtes Leben und weil die lyrische Poesie wesentlich ein Erzeugniß nicht des hellwachen, sondern des als Seele in Natur versenkten, ahnenden Geistes ist, so liegt gerade hier ein besonderer Beruf zu dieser Dichtart, dessen reichere Erfüllung nur wartet, bis die dämmernde Volksseele vom schärferen Geiste der Erfahrung angeweht wird, ohne doch ganz zum Tageslichte der Reflexion aufgerüttelt zu werden. In diesem Boden erwächst nun jene Kunst ohne Kunst, deren Grundzug die Schönheit der Unschuld ist, die „nicht sich selbst und ihren heil'gen Werth erkennt". Sie ist nur möglich in unmittelbarer Verbindung mit der Musik, das Volkslied wird singend improvisirt, pflanzt sich nur mit seiner Melodie fort, denn hier wird nicht geschrieben und gedruckt. Der Dichter tritt nicht hervor, wird nicht genannt, Niemand fragt nach ihm, er hat im Namen Aller gesungen, das Subject isolirt sich ja auf der ganzen Bildungsstufe nicht, es gibt nur Ein Gesammtsubject, dieß ist das Volk, und das Volk ist eigentlich der Dichter, es gibt keinerlei literarisches Interesse, Interessantsein und Interessantseinwollen, kein kritisches Urtheil; was schön ist, erfreut, weil man es an der Rührung fühlt. Dieß ist das Waldesdunkel, wodurch in §. 519 die wahre Geburtsstätte des Volkslieds bezeichnet ist. Lieder aus der Sphäre der bewußten Bildung, welche populär werden und, weil sie dem Volkstone gut nachgefühlt sind, selbst in Volksmund übergehen, sind darum nimmermehr Volkslieder zu nennen. Daher nun die in dem genannten §. aufgestellten Züge

des Volkslieds, seine Mängel und seine Schönheiten, zu denen in §. 886 noch der weitere der überall lebendig fühlbaren Situation, der Lebenswahrheit gefügt worden ist. Man kann die Mängel in dem Bilde zusammenfassen, daß das Volkslied durchaus einen Erd- und Wurzel-Geruch mit sich führt, daß man die Blume nie ohne diesen Beigeschmack bekommt, dafür hat sie selbst um so frischeren Duft. Die Kunstdichtung, die nicht periodisch aus dem frischen Boden dieser Waldblume sich verjüngt, bildet nur seidene Blumen. Sie wird vor Allem sich zu sehr dem entwickelnden, hell beleuchtenden Styl hingeben, ausmalen, beweisen, rationell aufzeigen; dort lernt sie den ächten, helldunkeln, springenden Styl, wie er freilich bis zum unkünstlerisch Verworrenen, Unverstandenen, Zusammenhangslosen fortgeht, an spezifischen Taktlosigkeiten leidet, der Volkstracht ähnlich, die in so vielen Gegenden nicht weiß, wo die Taille hingehört, die aber auch nie gemacht, immer wahre Natur ist. Das Volkslied ist Gemeingut aller culturfähigen Völker; außer den schon genannten ist namentlich die slavische Nation reich, die weichen und wehmüthigen Klänge ihrer verschiedenen Stämme haben aber nicht das Mark der germanischen. Die Verjüngung der Kunstpoesie durch die Volkspoesie geschieht namentlich auch durch Wechselwirkung der Literaturen, durch die Erkenntniß, daß die Dichtkunst „eine Welt- und Völkergabe" ist. Kein Moment der Einwirkung des Volkslieds auf die Kunstdichtung war so bedeutend, als der, da Percy's Sammlung in England, stärker und früher noch entscheidend in Deutschland zündete, die Göttingerschule zu den ersten frischeren Lauten geweckt wurde, Bürger die erste wahre Ballade dichtete, Herder die Stimmen der Völker sammelte und Göthe's Genius sich zu diesem frischen Borne beugte, um zu trinken.

§. 893.

1. Es widerspricht dieser Natur des Liedes nicht, daß es bestimmte objective
Formen hervorbringt, vielmehr sie zeigt sich gerade dadurch, daß sie das Gegen-
2. theil des Subjectiven setzt und doch ganz in ihren Stimmungston taucht. Die
eine Art der Objectivität besteht darin, daß der Dichter einen Gemüthszustand
nicht als den seinigen, sondern den einer andern Person ausspricht, oder daß
er in eigener Person vortragend ein Sittenbild oder ein Naturbild gibt; die
3. andere ist episch in dem bestimmten Sinne des Worts, daß eine ergreifende
Handlung als vergangen erzählt wird, wobei der Gegensatz der Style an
die schwankende Unterscheidung von Ballade und Romanze sich unbestimmt
anlehnt und das Lyrische als Dialog durchbrechend auch dem Dramatischen sich
4. nähert. Die meisten dieser Formen, namentlich die letzte, gehören sowohl der
Volkspoesie, als der Kunstpoesie an.

1. Es kann auffallen, daß wir diese Gruppen von objectiven Formen zum Liede rechnen, das im engsten Sinne subjectiv ist. Man unterscheide aber die Objectivität, von der es hier sich handelt, wohl von derjenigen, welche dem Hymnischen zu Grunde liegt: in diesem Gebiete blieb das Subject außerhalb des Gegenstands und wandte sich nur, obwohl tief bewegt, an ihn, im gegenwärtigen setzt das Subject den Gegenstand als einen solchen, der erst durch sein Inneres gegangen ist; nicht als handle es sich um einen Act reiner Fiction, vielmehr der Dichter hat sich ganz und ohne eigenes Bewußtsein über jene tiefste Bedeutung des Lyrischen, wonach sich in ihm die Subjectivität als Centrum der Welt erweist, an das Object hingegeben, von ihm durchziehen lassen, ebendadurch aber, indem er ganz passiv scheint, es mit seinem Innern ganz durchdrungen, ganz in Stimmung umgewandelt, und indem er es wiedergibt, kommt es nun zu Tage ganz getaucht in lauter Bebung des Gefühls. Man sieht den Prozeß nicht mehr, der Erfolg tritt ganz als unmittelbare Thatsache auf. So erscheint der ächt lyrische Charakter des Liedes gerade da in seiner vollen Kraft, wo er sich an seinem Gegentheile geltend macht, indem er im Objectiven und Vermittelten eben recht subjectiv und unmittelbar ist.

2. Die Objectivität tritt in zweierlei Form auf, immer als Gegenstand, welcher der Anschauung geboten wird, aber in der einen Gruppe gegenwärtig, wiewohl dabei eine Succession von Momenten sich abwickeln kann, in der andern vergangen. Die erstere, die wir zunächst in's Auge fassen, scheint viel unzweifelhafter lyrisch, denn die Vergangenheit begründet ein stärkeres Zurücktreten des Subjects vom Object. Dieß gilt jedenfalls von der ersten Form dieser Gruppe: es ist die einfache Form der Verkleidung, wo der Dichter aus der Maske einer zweiten Person oder, wie in so vielen geselligen und Standes-Liedern, aus einer Vielheit von solchen spricht; er hat sich völlig in den Zustand der andern Persönlichkeit hineinempfunden, so stellt er doch ganz seinen eigenen Stimmungszustand dar und liegt daher das Lied, das auf diesem Acte beruht, dem objectlos reinen Lied am nächsten. Man braucht gar kein besonderes Gewicht darauf zu legen, daß die Stimmung oft in dem engeren Sinn die eigene des Dichters ist, wie im Mignon-Liede: „Kennst du das Land", wo Göthe mit der fremden seine eigene Sehnsucht nach Italien ausspricht, oder in so unzähligen Liedern, wo der Dichter Empfindungen so allgemeiner Art, daß er sie sicher auch persönlich erlebt, wie unglückliche Liebe, Weinlust, in einer bestimmten Maske, als Hirt, Jäger, Musikant u. s. w. und mit einer bestimmten Situation ausspricht: er kann sich in spezifischere Lebensformen, Zustände, Situationen versetzen, welche nie seine eigenen sein konnten, und sie doch so tiefgefühlt wie eigene und selbsterlebte wiedergeben. Wir erinnern statt vieler Beispiele nur an jenes Gebet Gretchen's im Faust, an die Lieder des

Harfners im W. Meiſter, an Heine's „Hirtenknaben". Rein menſchlicher Gehalt iſt natürlich auch im Spezifiſchen vorausgeſetzt. Vielleicht die ganze Hälfte des lyriſchen Parnaſſes gehört dieſer einfachen Uebertragungsform an. Auch in die Natur kann der Dichter ſein Inneres legen und aus ihr ſprechen laſſen, wie Göthe in: „der Junggeſell und der Mühlbach" oder wie Anakreon durch ſeine Taube ſagen läßt, wie es ſich bei ihm lebt. — Die zwei andern Formen dieſer Gruppe ſind viel weniger unmittelbar: der Dichter gibt ein kurzes Sittenbild, kleines Landſchaftgemälde; er tritt nicht im eigenen, auch nicht im Namen eines Andern auf, er zeigt ein Object, aber ein gegenwärtiges, auf und läßt daſſelbe ſo ohne alles weitere Zuthun für ſich ſprechen. Es ſcheint nichts einfacher, als ganz auf den eigenen Vortrag des Gefühls zu verzichten, es ganz in den Gegenſtand zu verſenken, aber dieß Verzichten geſchieht mit mehr Bewußtheit, als es ſcheint, und zugleich hängt die Richtung mit denſelben Urſachen zuſammen, aus welchen in der neueren Zeit das Sittenbild und die Landſchaft in der Malerei eine ſo bedeutende Rolle ſpielt: dem Intereſſe für die Aufdeckung immer neuer Länder, Zonen, den ethnographiſchen, naturwiſſenſchaftlichen Neigungen, und allerdings zugleich der Sehnſucht nach Friſchem, von der Sündfluth der Reiſenden nicht Abgelecktem, alſo in Culturmüde, in idylliſchem Bedürfniſſe. So ſind denn dieſe Formen ſehr modern. Bei Heine hatten ſie entſchieden noch ſubjectiveren Ton, wie ſein unheimliches Bild des Jägerhauſes „Die Nacht iſt feucht und ſtürmiſch" (Heimkehr N. V), des Pfarrhauſes (N. XXVIII) „Der bleiche, herbſtliche Halbmond", das Völkerbild: „Wir ſaßen im Fiſcherhauſe" (N. VII), das rührende kleine Gemälde: „Das iſt ein ſchlechtes Wetter" (N. XXIX), die liebliche Berg-Idylle aus dem Harze, dieſe nur leider mit dem blaſirten cremor tartari ſtark vermiſcht; ebenſo die vielen tief bewegten Landſchaftbilder; die berühmten Strophen von der Fichte und Palme gehören nicht der vorliegenden, ſondern jener erſten Form an, weil ſie, obwohl in ſchlagend einfacher Objectivität, doch durch eine poetiſche Fiction einem Naturgegenſtande ganz menſchliches Empfinden leihen. Lenau's Bilder magyariſcher Zuſtände und Haiden entwickeln bereits mehr das Object an ſich und Freiligrath wird ganz zum glühenden, aber auch ſeinen Pinſel ſehr bewußt führenden Maler menſchlichen, thieriſchen, landſchaftlichen Lebens aus der Wildniß, wohin der Fuß der Cultur nicht getreten. Das ſanfte und ſchöne Gemüth C. Mayer's liebt es beſonders, mit völliger Verzichtung auf ein Wort im eigenen Namen kleine Bilder friedlich heimlicher Landſchaft aneinanderzureihen. Recht und Fug ſolcher lyriſchen Objectivität kann nach dem Obigen nicht beſtritten werden, nur wechsle ſie öfter mit directem Ausſprechen der Stimmung, denn ſchließlich iſt ſie doch ein Zurückhalten, das im Fortgang ermüdet, weil man der Natur der Gattung nach darauf wartet, die Menſchenſtimme ſelbſt zu vernehmen.

2. Die Ballade und Romanze ſind Abkömmlinge der alten Heldenlieder, die zuerſt einzeln geſungen, dann zum Epos fortgebildet und zuſammengefügt wurden; ſie leiten alſo zu jener mehrfach erwähnten elementariſchen Form zurück, wo das Lyriſche und Epiſche noch im Keime vereinigt lagen. Allein nachdem das Letztere ſich zu einer eigenen Gattung ausgeſondert hat, iſt der Theil des gemeinſchaftlichen Keimes, der dieſem Zuge nicht folgte, ein anderer geworden: er hat, obwohl dem Stoffe nach epiſch, lyriſchen Charakter angenommen. Epiſch iſt vor Allem das Moment der Vergangenheit, wodurch dieſe Form von der vorhergehenden Gruppe ſich unterſcheidet; aber es bewirkt jetzt nicht mehr die frei über dem Gegenſtand ſchwebende, ausführlich zeichnende Haltung des Dichters, ſondern dieſer legt ſich mit ſeiner Empfindung ganz in den Gegenſtand, als ob derſelbe, zwar als ein vergangener erzählt, zeitlich wie räumlich gegenwärtig wäre; die Zeichnung wird dem Tone untergeordnet, der ganze Hauch und Wurf wird ſubjectiv, bewegt, der Gang überſteigt raſch die retardirenden Elemente und eilt zum Schluſſe, der Rhythmus baut ſich muſikaliſch in lyriſchen Strophen, das epiſche Lied entſteht mit der Melodie oder nach einer vorhandenen Melodie, lebt im Volksgeſange oder muß doch, wenn es ächter Kunſtpoeſie angehört, den Charakter des Sangbaren tragen. Dem alten Heldenliede ſieht man ferner die Neigung an, ſich als Glied in ein größeres Ganzes zu fügen, es ſetzt die Kenntniß einer umfaſſenden Sage voraus; Ballade und Romanze dagegen ſtellt einen Stoff für ſich, ähnlich wie die Novelle im Unterſchied von dem Roman eine Situation, abgeſchloſſen hin, behandelt daher auch nicht leicht mehr Theile der Heldenſage, ſondern vereinzelte Ereigniſſe und Handlungen, Mordgeſchichten, Schickſale der Liebe, Kriegsauftritte u. ſ. w., die aber allerdings den ächten Inhalt vorzüglich dann liefern, wenn ſie vorher von der Sage poetiſch zubereitet ſind, wohl auch Elemente des Mährchenhaften, Geiſterhaften aufgenommen haben, worin tiefer und rein menſchlicher Sinn eingehüllt iſt. Die nähere Geſchichte iſt noch zu ſtoffartig und proſaiſch verſetzt und führt mehr zur poetiſchen Erzählung. Alle dieſe Merkmale weiſen der epiſchen Lyrik im Unterſchiede vom Epos den ahnungsvoll charakteriſtiſchen, nicht entwickelnden Styl zu; dennoch iſt es natürlich, daß auch innerhalb dieſes Bodens der Gegenſatz eines relativ helleren, ſubjectiv klaren, mehr gegenſtändlich ausführenden und in dieſem Sinne plaſtiſch idealen Styls gegen einen im engeren Sinne maleriſch helldunkeln ſich von Neuem erzeugt. Die claſſiſche Dichtung bietet nichts für dieſe Stelle, im Alterthum blieb nach der Ausſcheidung des Epos keine epiſche Form von lyriſchem Charakter zurück. Dagegen tritt der Unterſchied der Stylprinzipien in der neueren Poeſie zunächſt als ein nationaler auf und lehnt ſich ſo an die Namen Romanze und Ballade. Ballade iſt zwar ein italieniſches Wort und bezeichnet ein

Tanzlied, das urſprünglich die beſtimmte rhythmiſche Form von drei verſchlungenen Strophen mit Refrain hatte, allein wie es in England ſtehend wurde als Name für das epiſche Lied, wie es dort und in Schottland ſich ausbildete, ſo verband ſich damit der Sinn eines beſtimmten Charakters der Behandlung, in dem wir ein reines Bild jener zweiten Stylrichtung haben, und die rhythmiſche Form bewegte ſich frei in heimiſchen Maaßen. Es iſt die nordiſche Stimmung mit ihrem bewegteren, ahnungsvolleren, mehr andeutenden, als zeichnenden Ton, ihrem ſtoßweiſen, Mittelglieder überſpringenden Gange, es iſt, was Göthe die myſteriöſe Behandlung nennt, welche der Ballade zukomme. Der Name Romanze hat ſich in Spanien für das epiſche Lied feſtgeſetzt und das äußere, rhythmiſche Merkmal iſt der Trochäus, gewöhnlich in Tetrametern, welche fortlaufend aſſoniren. Es iſt aber nur natürlich, daß wir mit dem Namen auch den Begriff einer beſtimmten Behandlung verbinden und zwar derjenigen, wie ſie dem romaniſchen Völkergeiſt entſpricht und eben in den ſpaniſchen Romanzen vorzüglich ſich zeigt: nämlich jener helleren, durchſichtigeren, ruhigeren, mehr epiſch entwickelnden, mehr plaſtiſchen. Beſteht nun dieſer Gegenſatz zunächſt als ein nationaler, ſo hindert nichts, denſelben, wie er innerhalb der Literatur einer Nation, namentlich der deutſchen, jederzeit wieder auftreten und beſtehen wird, mit jenen Namen zu bezeichnen, nur geſchehe es mit dem Vorbehalte, daß man damit nicht ängſtlich ausmeſſen und abſtract Alles eintheilen will; ſonſt thäte man beſſer, mit W. Wackernagel, der (Schweiz. Archiv f. hiſtor. Wiſſ. B. 2, S. 250) die Unterſcheidung rein auf das Metriſche zu beſchränken. Der Ballade kommt vermöge des oben bezeichneten Charakters ihrer Bewegungsweiſe genauer das Merkmal des dramatiſchen Ganges zu und dieß widerſpricht keineswegs dem rein Lyriſchen, Beſchleierten, Beflorten ihres Tons, das ſich wie Moll zu dem Dur der Romanze verhält. Das Drama beſchleunigt, wie wir ſehen werden, ſeinen Gang, wirft die Hemmungen raſcher nieder, als das Epos, motivirt tiefer aus dem Innern, weniger umſtändlich und nur bedingt aus dem Aeußern; dieß thut es, weil es die Welt als eine von innen heraus beſtimmte darſtellt; die lyriſche Poeſie aber iſt, wie ſie nach der einen Seite vom Epos herkommt, nach der andern eben hierin der Durchgang, aus dem das Drama hervorgeht; hier wird die Welt in's Innere gezogen, zur Bewegung von innen heraus bearbeitet, zubereitet, durch Lichter aus dem Innern beleuchtet. Wirft ſich nun das Lyriſche epiſch auf Erzählungsſtoff, ſo wird es alſo gerade je intenſiver lyriſch, deſto mehr dieſen Stoff in einer Weiſe innerlich durchwärmen, daß ſeine wallende Bewegung auf die Nähe des Dramatiſchen hinweiſt. Es iſt keineswegs ein blos äußerlicher Zug, daß dieſer Styl ungleich mehr, als der Romanzenſtyl, die dialogiſche Form liebt. Hier werden die Sprechenden nicht weiter genannt, der Dichter hat ſich, wie

der dramatiſche, in ſie verwandelt; Momente der Handlung ſind zwiſchen den Reden verſchwiegen, es iſt vorausgeſetzt, daß man ſie ſich vorſtelle, die Anſchauung derſelben aus dem Geſprochenen ſich erzeuge, wie im Drama, ſofern die Schauſpielkunſt es nicht ergänzt. In der bekannten ſchottiſchen Ballade Eduard iſt z. B. nicht erzählt, daß der Mörder mit blutigem Schwerte vor ſeine Mutter tritt, es geht ſogleich aus der Anrede hervor: „warum iſt dein Schwert von Blut ſo roth?“ In dieſem Ueberſpringen, Ahnenlaſſen liegt etwas Banges und ſo iſt mit ſolchem Style auch die Neigung zu tragiſchen Stoffen gegeben; man kann ſagen, daß das Nibelungenlied in ſeiner Stimmung als tragiſches Epos eben zugleich mehr balladenartig ſei, als das Homeriſche Heldengedicht, und es iſt merkwürdig, daß in England zu der Zeit von Shakespeare's Auftreten beliebte Volksballaden den Stoff zu manchen Dramen gaben. Doch wurden auch heitere Balladen zu Komödien verwendet, und unſer Satz will nicht ſagen, daß die Ballade nothwendig tragiſch ſei, ſo wenig, als der Romanze blos heiterer Inhalt zugeſchrieben werden ſoll. Ja der Ballade ſagt ausdrücklich auch das Komiſche zu, denn die ſubjectivere Durchſchüttlung des Objectiven erzeugt mit ihren raſchen Beleuchtungen den komiſchen Contraſt, wie den erhabenen. Die vordrängenden Jamben und Anapäſte, welche namentlich die ſchottiſche, engliſche Ballade liebt, entſprechen dieſer ſpringenden nordiſchen Unruhe, wie die fallenden Trochäen der romaniſchen Ebenmäßigkeit und ſtetigeren Beleuchtung der Dinge, aber der relative Fortbeſtand des innern Gegenſatzes innerhalb einer National-Literatur kann nicht weiter nur an dieſe Formen gebunden ſein. Auch die Neigung zum Geiſterhaften, die jenem helldunkeln Tone näher liegt, als dieſem klaren, hängt mit unheimlich düſterem Inhalt zwar gerne, doch nicht ſchlechtweg zuſammen, die wunderbaren Mächte können auch neckiſch, hülfreich wirken. Selbſt die reinſte, anmuthvolle Heiterkeit des Inhalts hebt den Balladencharakter nicht auf: der Junggeſell und der Mühlbach, der Edelknabe und die Müllerinn von Göthe weiſen ſich durch die völlige Verſenkung des Gefühls in den Stoff, die ihn dialogiſch ſelbſt ſprechen läßt und alle Mittelglieder überſpringt, noch genugſam als Balladen aus. — Es iſt aber noch eine andere Seite des Unterſchieds hervorzuheben, die dem Bisherigen auf den erſten Blick zu widerſprechen ſcheint. Viele ſpaniſche Romanzen ſind von der Art, daß ſie den Schritt zum Epiſchen, d. h. jetzt zunächſt einfach zum Erzählen, nur halb vollziehen: der Dichter redet ſeine Perſonen an, ſpricht ſein Gefühl über ſie, über ihr Schickſal direct aus, erzählt im Präſens und gibt oft ſtatt einer ganzen Begebenheit nur eine Situation. Man leſe nun von Uhland: der Traum, Sängers Vorüberzieh'n, der nächtliche Ritter, der kaſtiliſche Ritter, S. Georgs Ritter, Romanze vom kleinen Däumling, Ritter Paris, der Räuber und was in der Sammlung folgt bis zu Bertran de Born, ſo wird man das

eine oder andere dieſer Merkmale oder die ſämmtlichen zutreffen ſehen. Noch beſtimmter wird man dieß Verweilen im Subjectiven, das nur einen Anſatz zum Erzählen nimmt und den Stoff wieder in lyriſchen Klang zurückzieht, in den Gedichten Heine's finden, die er Romanzen nennt; Balladen, wie die „Grenadiere", „Belſatzar", durcherzählende Romanzen, wie „Don Raniro", mehreres Lieder- und Sonett-artige iſt leicht auszuſcheiden; wir bezeichnen als Beiſpiele für den Charakter, von dem hier die Rede iſt, I, II, III, IV, V, VII, VIII, XI, XII, XIII, XIV, XV. Wir haben die Ballade reiner lyriſch genannt, als die Romanze; ziehen wir nun zu dieſer die in Rede ſtehende Form, welche zum Erzählen nicht ernſtlich fortgeht, ſo ſcheinen wir in Widerſpruch zu gerathen, denn dieß iſt ja vielmehr ein Stehenbleiben im Lyriſchen. Allein beide Male iſt Lyriſch in anderem Sinne genommen: im Balladenſtyle bedeutet es den Act der ſubjectiven Empfindung, der ſich an ſeinem geraden Gegentheile, der vollen Objectivität, ſo ſtark erweist, daß er ſie ganz in lauter Ton, Stimmung umſetzt, das anderemal die Subjectivität, die den allgemeinen Begriffscharakter des Lyriſchen ſo einhält, daß ſie bis zu voller Objectivität gar nicht fortſchreitet, nur halbe Anſtalten zum Erzählen macht.

Hiemit haben wir Linien zu einer Grenzbeſtimmung zwiſchen Ballade und Romanze zu geben verſucht. Daß dieſelben in der Anwendung durchaus Lücken haben müſſen, folgt nothwendig aus der innern Natur des Lyriſchen; wo es ſich um ſo zarte Potenzen handelt, für die wir nur den Namen Behandlungston haben, kann am allerwenigſten bei Schuh und Zoll ausgemeſſen werden. Der Sprachgebrauch iſt daher locker und ſchwankend. Göthe nennt alle ſeine erzählenden Lieder Balladen und mit Recht. Angeſichts der Vollſtändigkeit der Verſenkung, der Umtauſchung des eigenen Ich gegen die Perſonen und das Ereigniß, des bewegungsreichen Ganges, der ganzen wallenden Natur dieſer Lieder kann man zu dem Schluſſe kommen, Göthe ſei mehr Dramatiker, als Schiller; allein ſeine Dramen leiden bei aller übrigen Vollendung an einem Mangel gegenüber dem Spezifiſchen der Dichtart, ſie ſind zu ſeeliſch und haben zu wenig Handlung; er iſt dagegen im Epiſchen ſo Homeriſch klar und ſo ganz, wie es die Dichtart will, rein zeichnend und entwickelnd, daß man den Meiſter des lyriſchen Helldunkels der Empfindung nicht in ihm erwarten ſollte. Wir überlaſſen dieſen Knoten dem Leſer zur Auflöſung; ſie wird ſich daran knüpfen müſſen, daß Göthe doch auch als Epiker keinen ſtraff männlichen, ſondern lauter rein menſchliche, weiblich ſeeliſche Stoffe behandelt hat. Schiller nennt nur ſeinen Kampf mit dem Drachen Romanze, alles Andere Balladen; ſonderbar: thut er es wegen der lichten Deutlichkeit und beredten Entwicklung im Style, ſo hätte er alle ſeine epiſch lyriſchen Gedichte Romanzen nennen können außer dem Taucher, denn dieſer hat trotz den beredten Schilderungen

doch viel von dem tief dunkel bewegten, ſpringenden, dramatiſchen Style der ächten Ballade, und etwa noch außer dem Handſchuh, wo ähnliche Bewegung waltet. Wählt er den Namen wegen des glücklichen Ausgangs im Gegenſatze mit der tragiſchen Schickſals-Idee in den andern, ſo wären der Gang nach dem Eiſenhammer, der Graf von Habsburg, die Bürgſchaft auch Romanzen zu nennen. Das Richtige wird ſein, von Schiller's ſämmtlichen epiſch lyriſchen Gedichten zu ſagen: ſie haben von der Ballade den ſtark bewegten dramatiſchen Gang, aber nicht das Helldunkel des reinen Empfindungstons, der immer eine Verwandtſchaft mit dem Volksliede auch in der Kunſtpoeſie bewahrt, vielmehr neigen ſie durch ihre lichte Bewußtheit und Sentenziosität noch über die Helle der Romanze hinüber in die betrachtende Lyrik; zugleich aber ſeien ſie durch die Fülle und Pracht ihrer Schilderungen epiſch über das Maaß dieſer Eigenſchaft hinaus, wie wir ſie ebenfalls der Romanze zuerkannten, ja auch über das Maaß des Epos, nämlich mit zu fühlbarer rhetoriſcher, declamatoriſcher Haltung; ein Verhältniß der Kräfte, mit dem man ſich, ſo oft der Mangel des Naiven, ächt Liederartigen ſich bis zum Ueberdruß aufzudrängen droht, doch immer wieder verſöhnt durch die Entſchiedenheit des Einen Grundzugs, der dramatiſchen Energie, die ganz den wirklich dramatiſchen Dichter ankündigt.

Wir haben bis hieher abgeſehen von den Begriffsbeſtimmungen, welche Echtermeyer in der Abh.: „Unſere Balladen- und Romanzenpoeſie" (Hall. Jahrb. 1839, N. 96 ff.) gegeben hat, um weder unſere Entwicklung, noch die Beurtheilung zu verwirren. Er geht vom Inhalt aus und erklärt die Ballade für die Form, worin der noch natürlich beſtimmte Volksgeiſt, der Geiſt in ſeiner Naturbedingtheit ſich ausſpreche, wie er entweder den Gewalten der äußeren Natur unterliegt, oder ſeinen eigenen dunkeln Trieben anheimfällt und von ihnen verſchlungen wird, — die Nachtſeite des Geiſtes, die denn eine düſtere Stimmung und eine tragiſche Wendung begründe; die Romanze dagegen ſoll, nicht mehr an einen beſtimmten Volksgeiſt gebunden, der rein menſchlichen Bildung angehörig, das ideale Selbſtbewußtſein, die freie ſittliche Macht des Geiſtes verherrlichen. Daraus leitet er dann den Styl-Unterſchied ab und faßt ihn ähnlich unſerer Beſtimmung. Es ſcheint dieß eine klare und einleuchtende Entſcheidung der ſchwierigen Frage; ſieht man aber näher zu, ſo wird man finden, daß dieſer Schein täuſcht. Für's Erſte wird nicht Alles eingetheilt, was einzutheilen iſt: wohin ſoll die ganze große Welt des Gemüthslebens fallen, die weder der düſtern Nachtſeite des unfreien, noch dem vollen Tage des ſittlich ſelbſtbewußten und wollenden Geiſtes angehört? Vor Allem die Welt der Liebe, ſofern ſie nicht in ideales Denken erhoben und doch in ſich frei, ſchön und heiter iſt? Der nordiſche Styl wird ſie dunkel, ahnungsvoll, der ſüdliche wird ſie licht und klar behandeln, dort wird eine Ballade, hier eine Romanze

entſtehen. Der Styl-Unterſchied, wie er hiſtoriſch auf Nationalitäten zurückführt, iſt es alſo, was entſcheidet, nicht der Inhalt. Für's Zweite: es iſt umgekehrt in dem Style, welcher mit herkömmlicher nationaler Beziehung den Namen der Romanze führt, viel finſter blutiger, nächtlicher Stoff behandelt und man kann nur ſagen, der dunkle, liederartig bewegte Styl verbinde ſich lieber und naturgemäßer dem düſtern Inhalte, der lichte dem klaren und freien, wie denn dieß auch der Stimmungs-Unterſchied der Völker iſt, von denen beide Style ausgiengen, es ſei dieß aber nicht nothwendig. Auch ganz ſittlich lichter Inhalt kann in Balladenſtyl behandelt werden; der Ton in Göthe's Gott und Bajadere hat ſo ganz den tief erzitternden Charakter, daß wir dieſes Gedicht nimmermehr Romanze nennen könnten, und der Inhalt gehört doch unzweifelhaft der ſittlichen Lichtwelt an. Echtermayer hat, dieß iſt die dritte und wichtigſte Einwendung, bei dem, was er als Inhalt der Romanze beſtimmt, durchaus Schiller's philoſophiſch gebildetes Bewußtſein im Auge gehabt und ſtoffartig auf den ethiſchen Werth der Idee der Freiheit geſehen. Das Wahre iſt, daß, je durchſichtiger ſolches ſittliches Bewußtſein, deſto ſchwerer es wird, ſowohl eine ächte Romanze, als eine ächte Ballade zu dichten. Das Gefühl iſt in der Romanze heller, als in der Ballade, aber nicht ſo gedankenhaft durcharbeitet. Für den äſthetiſchen Maaßſtab iſt diejenige Bildung des modernen Dichters die höchſte, die von dem zu hellen Lichte ihres Selbſtbewußtſeins ſich in die dämmernden Stimmungen umſetzen kann, aus welchen die ächte Romanze, noch mehr die ächte Ballade hervorgeht. Die bedeutendſten Producte der neueren erzählenden Poeſie ſind Balladen, vor Allem die Göthe'ſchen. — Echtermayer hat eine dritte, mittlere Form aufgeſtellt, die er Mähre oder Rhapſodie nennt und welcher er als Inhalt die Heldenwelt zuweiſt, wie ſich durch ſie die Völker in energiſcher That von ihrer erſten dunkeln Unmittelbarkeit befreien: eine urſprüngliche Kraft, die ſchon in die Licht- und Tagesſeite des Geiſtes, in die Geſchichte, hereinragt. Uhland's vaterländiſche Balladen namentlich würden in dieſe Gattung fallen und es erſcheint zweckmäßig, ſie aufzuſtellen.

4. Es verſteht ſich, daß die hier aufgeführten Formen, das rein objective Sitten- und Naturbild ausgenommen, ihren urſprünglichen Boden recht in der Volkspoeſie haben, vor Allem aber Ballade und Romanze. Hier vorzüglich iſt die Stelle, wo die Kunſtpoeſie neues, ächt lyriſches Leben aus ihr getrunken hat. Nachdem aber dieſe Verjüngung vor ſich gegangen war, mußte eine epiſch lyriſche Kunſtpoeſie möglich werden, die den ächt lyriſchen Ton einhält und doch in der ganzen Behandlung zeigt, daß ebenſoſehr die claſſiſche Bildung auf uns eingewirkt hat, die aber darum nicht zu der allzu lichten und glänzenden Beredtſamkeit fortgeht, welche einmal unlyriſch iſt; dieſe Art epiſch lyriſcher Gedichte entzieht ſich am meiſten der

Eintheilung Ballade und Romanze und warnt uns, Alles eintheilen zu wollen. Man hat unſern in dieſen Formen ſo reichen Uhland als den Claſſiker der Romantik bezeichnet; am Marke des Volkslieds genährt, eine gediegene, einfach körnige Natur, die ſich doch mit offener Seele den verſchiedenen Stimmungen der nord- und ſüdfranzöſiſchen, ſpaniſchen Romantik, des claſſiſchen Alterthums, wie der dunkleren, härteren, biderben altdeutſchen Welt öffnet, führt er überall einen ſcharfen Meiſel, der jedem Geſteine klar beſtimmte, reine Geſtalt gibt. In der Deutlichkeit des Umriſſes, welche auch ein ahnungsvoll dunkler Inhalt hiedurch erhält, wird denn die Grenze zwiſchen Ballade und Romanze, jetzt abgeſehen von jener ſubjectiveren Nebenform der letzteren, der wir einen Theil dieſer Gedichte bereits zugewieſen haben, nothwendig ungewiß werden. Da, wo mehr Volksliedston iſt, kann kein Zweifel ſein; aber wohin ſollen wir z. B. Ver sacrum zählen und mit ihm die ganze Welt epiſch lyriſcher Gedichte, die im Inhalte bald finſter, bald heiter, im Ton und Gang bald dramatiſch bewegter, bald milder und heller fließend, doch in der ganzen Form zu claſſiſch durchgebildet ſind, zu ſichtbar auf claſſiſchem Kothurne gehen, um unter Begriffe eingereiht zu werden, die doch immer an die Naivetät der Volkspoeſie erinnern? Es bleibt alſo dabei, daß hier keine zu erſchöpfender Eintheilung ausreichende Terminologie beſteht.

§. 894.

Die Lyrik der **Betrachtung** ſteht auf dem Punct einer beginnenden[1] Auflöſung des reinen Gefühlszuſtands, worin derſelbe in eine beſchauende und beſchaute Seite auseinandergeht, die in ein Wechſelſpiel treten, in welchem die Empfindung mit verhüllter oder ausgeſprochener Wehmuth ihrer eben noch warmen und eben verkühlenden Schönheit nachblickt und näher oder entfernter bereits den denkenden Geiſt durchſcheinen läßt. Unter den claſſiſchen Formen gehört hieher die **Elegie**, aus dem Oriente in verſchiedener Beziehung die indiſche und die kunſtreichen Bildungen der **muhamedaniſchen** Lyrik, aus der romaniſchen Literatur die verſchlungenen Strophen des **Sonetts** u. a. An der Grenze der[2] Proſa liegt als beſondere Form das **Epigramm** und mit ihm eine große, unbeſtimmte Maſſe, die ſich unter dem Namen der ſchönen Gedankenpoeſie zuſammenfaſſen läßt und namentlich der modernen Zeit und der deutſchen Poeſie angehört.

1. Wir könnten das Weſen dieſer Form auch als eine bis an die Grenze der äſthetiſchen Einheit fortſchreitende Entbindung des Gnomiſchen bezeichnen, wenn wir nicht eben hier der gnomiſchen Poeſie im engeren Sinn uns näherten, die wir doch als beſondere Form in den Anhang vom Didaktiſchen verweiſen und mit welcher wir das vorliegende Gebiet nicht

verwechselt sehen möchten. Um was es sich handelt, zeigt sogleich die Elegie. Es ist bekannt, daß man unter ihr nach der antiken Bedeutung des Worts durchaus nicht blos ein Lied der Wehmuth und Klage zu verstehen hat, daß diese erste Form, in welcher sich bei den Joniern die lyrische aus der epischen Poesie herausbildete, anfänglich politischen und kriegerischen Inhalts war, daß sie denselben, auch nachdem sie sich anderem zugewandt, nicht so bald aufgab. Allerdings darf man behaupten, daß es Zeichen eines unreifen Zustandes war, wenn Kallinos und Tyrtäos so starken Inhalt in solchem Gefäße niederlegten, daß dieß nur geschah, weil es überhaupt die erste lyrische Form war, die man gefunden und in die nun zuerst der noch ganz von heroisch mannhaften Gefühlen geschwellte, noch wenig lyrisch erweichte Sinn sich warf; denn indem das elegische Versmaaß dem gewaltig und feierlich vorstrebenden Hexameter den zurückweichenden, verathmenden, Grenze setzenden, abschließenden Pentameter hinzufügte, war auch für den Inhalt ein sanftes Nachlassen gefordert, der verhauchende Vers sollte das Verhauchen der Seelenbewegung darstellen. Es liegt in dieser Bewegungsweise ein Abschiednehmen von der Empfindung, sie ist eben noch warm und kühlt sich eben ab. Dieß ist das eigentliche Wesen der Elegie; Wehmuth und Trauer in bestimmtem Sinn ist damit zunächst noch gar nicht ausgesagt, denn dieß wäre ein Abschiednehmen vom Inhalte der Empfindung, vom schönen Gegenstande. Dagegen ist allerdings zunächst eine stärkere Entbindung des gedankenhaften Elements hiemit gegeben, denn Auskühlung des Gefühls und Uebergang desselben in das denkende Betrachten, Beruhigung durch allgemeine Wahrheiten fallen nothwendig zusammen. So diente denn das elegische Maaß, das Distichon, früher namentlich bei Solon, überhaupt aber jederzeit auch dem eigentlich Gnomischen, dem Aussprechen allgemein gültiger Lebensweisheit. Aber auch dieß directe Lehren entspricht seinem wahren Charakter nicht und soll durch die Behauptung, daß das Austönen des Gefühls ein Aufsteigen des Gedankenmäßigen sei, vielmehr nur ein erstes Durchscheinen des Letzteren gerechtfertigt werden. Die Elegie begriff ihre Bedeutung erst, als sie sich seit Archilochos in die schönen Empfindungen des von Seele durchdrungenen Lebensgenusses, auf Wein und Liebe und jede andere Stimmung warf, in welcher die Gegenwart, der Augenblick im Schimmer des Idealen aufglänzt, und sie konnte noch einmal zu voller Blüthe erwachsen, als im Verfall des öffentlichen Lebens die römische Welt das kurze Glück im leidenschaftlichen, subjectiv entzündeteren Genusse des schönen Momentes suchte (vergl. §. 445, 1.). So heiß nun aber das Gefühl in diesen Stimmungen erglühen mag, so bringt doch eben jener Charakter des Rhythmus, das regelmäßige Absinken nach dem steigenden Hexameter, einen Ton des Verglühens nothwendig mit sich; das Gemüth ist noch ganz in seinen Zustand versenkt und beginnt

doch ſchon, ihm zuzuſehen, frei über ihm zu ſchweben; der Liederdichter fühlt, der elegiſche beſpricht, was er fühlt; das Gefühl mag noch ſo heiß ſein, es verdunſtet in der Elegie eben im Aufſprühen. Dieß führt uns denn auf den Ausgangspunct und zu dem Begriffe der Wehmuth und Trauer zurück. Nur im unbeſtimmteren Sinne des Worts liegt ein Zug derſelben zunächſt in jenem Abſchiednehmen von der Empfindung; es erhellt aber, wie nahe der Schritt gelegt iſt, in den beſtimmteren Ton der Klage überzugehen, der nun ein Abſchiednehmen vom ſchönen Gegenſtand ausſpricht. Ich blicke auf meine Empfindung wie auf eine flüchtige, entſchwindende: ſo wird mir ja die Empfindung ſelbſt zum ſchönen Gegenſtande, an dem ich erfahre, daß die Momente der höchſten Lebenserregung kurz und vergänglich ſind, und es iſt nur natürlich, wenn ich nun von der Empfindung den Gegenſtand und Inhalt derſelben unterſcheide und die Flüchtigkeit des Glückes auch objectiv mit entſchiedener Stimmung der Trauer betone. Dann wird die Elegie zu dem, was man ſich in der neueren Zeit gewöhnlich unter ihr vorſtellt, zum Gedichte der Klage um verlorenes ſchönes Gut des Lebens, ſie iſt es gerne, und ſie iſt es ja auch ſchon im griechiſchen Alterthum geweſen, aber jener Klang der Wehmuth durchzieht ſie wie ein Ton der Aeolsharfe, auch wenn ſie ganz nur von Freude und glücklicher Gegenwart ſingt. Es ergibt ſich nun, daß dieſer Form aus dem tieferen Grunde die Stelle an der nahen Grenze der ungemiſchten Poeſie anzuweiſen iſt, weil ſie eigentlich weiß, daß das Ideal nur momentan in das Leben eintritt. Der ſchöne Moment, auf den ſie ſelbſt mitten in ſeiner Feier ſchon wie auf einen fliehenden zurückblickt, iſt in Wahrheit nichts Anderes, als die ideale Verklärung des Lebens, welche in der empiriſchen Wirklichkeit ohne den Zauber der Kunſt nur ſcheinbar und raſch entſchwindend eintritt, denn dieß iſt ja der Charakter alles Naturſchönen, welche aber von der Kunſt bleibend vollzogen wird; die Elegie ſteht alſo nicht rein inmitten der idealen Phantaſie, ſondern ſehnt ſich von dem Standpuncte der Wirklichkeit nach dem Ideale, welches dem ungetheilten äſthetiſch idealen Bewußtſein ein ſtetiges Dieſſeits iſt, als nach einem Jenſeits, das nur vorübergehendes Dieſſeits wird, und trauert dem flüchtigen Eintritte deſſelben nach. Sie trauert eigentlich um die ideale Phantaſie ſelbſt; eine Poeſie, die ſo eben nicht mehr ganze Poeſie iſt, trauert um die ganze. Schiller ſtellt in der Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtkunſt die Elegie als eine Form der letzteren auf; was er aber ſentimentale Dichtkunſt nennt, iſt diejenige, welche das Wirkliche und die Idee nur aufeinander bezieht, und ſo geſteht er damit, daß die Elegie den einen Fuß ſchon auf der Grenze der Poeſie hat. Er ſelbſt hat in den Gedichten: die Ideale und: das Ideal und das Leben dieß geradezu beſtätigt und die Elegie im Grunde verrathen: im erſteren, indem er ſich zum Schluſſe rein proſaiſch mit der Befriedigung

tröſtet, die in der Beſchäftigung liegt, im zweiten, indem er die wahre Erhebung aus den Enttäuſchungen des Lebens im Himmel der Phantaſie ſucht, den uns die volle Poeſie, ohne ihr Geheimniß zu geſtehen, durch die That auf die Erde ſenken ſoll. Die ächte Elegie ſchwatzt aber doch nicht ſo ihr Geheimniß aus, weiß es ſelbſt kaum und ihre Betrachtungen decken in aller Trauer über die Flüchtigkeit des Schönen nicht ſo ausdrücklich die Kluft auf, welche die ganze und volle Kunſt ſchweigend ausfüllt; das heißt von der Phantaſie ſprechen, ſtatt in Phantaſie thätig ſein. Doch wir verdanken Schiller auch wahre Elegieen. Pompeji und Herculanum, der Spaziergang gehören zu den ſchönſten Erſcheinungen dieſes Gebiets und führen verglichen mit Göthe's herrlichen römiſchen Elegien, auf einen Unterſchied, den wir noch zu berühren haben. Dort breitet ſich das Ideale in dem Bilde der verſchütteten Städte, das wunderbar wieder an den Tag der Gegenwart getreten, in den Landſchaftbildern, an denen der Spaziergänger ſich fortbewegt, als objectivere Anſchauung vor dem betrachtend fühlenden Geiſt aus; hier blickt der Dichter auf perſönliches Glück zurück, das ſich wohl wie eine Roſe an die Trümmer der großen Vergangenheit der alten Weltſtadt ſchlingt, wo einſt Amor, der dem Liebenden die Lampe ſchürt, ſeinen Triumvirn denſelben Dienſt gethan hat, wie jetzt dem nordiſchen Gaſte, das aber weſentlich ſein Genuß, ſein ſubjectiv Erlebtes iſt. Es treten alſo eine mehr objectiv epiſche und eine mehr ſubjectiv lyriſche Form einander gegenüber. — Das antike Versmaaß der Elegie iſt hier beibehalten; im Allgemeinen folgt übrigens eine Nöthigung hiezu aus dem nicht, was über deſſen Charakter geſagt iſt; die modernen Strophenbildungen haben der abſinkenden und austönenden Formen genug, um dem elegiſchen Stimmungscharakter ſeinen Ausdruck zu geben. — Nicht immer iſt es leicht, das Elegiſche vom Liedartigen zu unterſcheiden; weſentlich iſt, daß man immer den betrachtenden Charakter in's Auge faſſe, wehmüthiger Ton allein, ſelbſt ausgedrückter Gedanke wehmüthigen Inhalts macht noch keine Elegie, wenn er nur kurz hervorbricht, keine Entwicklung hat. Uhland's „Kapelle" z. B. iſt ein Lied, keine Elegie.

Es kann Widerſpruch erregen, daß wir hier die lyriſche Poeſie Indiens aufnehmen. Sie verſenkt ſich mit berauſchter Wonne in eine Natur, deren Ueppigkeit alle Sinnen umſtrickt, in das Entzücken der Liebe, eine ſeelenvolle Sinnlichkeit, fern von der tieferen Sammlung, welche dem betrachtenden Momente, das wir doch in dieſer Dicht-Art für ſo weſentlich halten, eine Entfaltung zuließe; ſie hat in ihrer trunkenen Verſenkung einen primitiven Charakter, wie alles Orientaliſche, und ſcheint daher mindeſtens vor die claſſiſche Elegie geſtellt werden zu müſſen. Allein in dieſer Trunkenheit wohnt doch eine ſelige Müde, ein Hinſchwinden in die Naturtiefen, ein ſüßes Krankſein vor lauter Luſt, die in ihrer Schönheit ſich badet und

wohl fühlt, daß sie zu schön ist, um zu bleiben. Der elegische Ton liegt daher im Ganzen, auch wo er sich nicht direct ausspricht, er tritt aber doch auch wirklich und sogar herrschend hervor und kann als das Bezeichnende der indischen Lyrik angesehen werden. Ihre schönsten Erzeugnisse sind eigentlich elegisch; das herrliche Gedicht: die Jahreszeiten ist mit Mahnungen an die Flüchtigkeit des schönen Augenblicks durchzogen; sehnsuchtvolle Liebesklage ist der beliebteste Ton, der sich mit dem wunderbar träumerischen Naturgefühle vereinigt und seinen ergreifendsten, reichsten Ausdruck in dem Wolkenboten von Kalidasas gefunden hat. Mit dem Elegischen tief verwandt ist das Idyllische, wie sich aus der Erörterung desselben (§. 874. 883) ergibt; man kann es die epische Elegie nennen, denn indem der idyllische Dichter das schöne Bild naturvollen Menschenlebens in der ländlichen Stille aufsuchen muß, gesteht er dessen Flüchtigkeit; das Ideal ist noch da, aber nur eben noch da, wird eben noch ferner vom großen Menschengetümmel aufgefunden und erhascht. Mit richtigem Sinne stellt daher Schiller (a. a. O.) Elegie und Idylle nebeneinander. So knüpft sich denn das Elegische an ein idyllisches Motiv in dem anmuthvollen indischen Gedichte Gitagowinda, das die Liebe des Krishna zu der Hirtinn Radha besingt. Es fehlt jedoch in dieser Poesie auch an Sprüchen der Erfahrung und Lebensweisheit nicht, die dem Elemente der Betrachtung, freilich ohne die ethische Sammlung des classischen Occidents, noch mehr ohne die concentrirte Innerlichkeit der neueren germanischen Zeit, im elegischen Elemente sein Recht sichern. Voranstellen aber mußten wir hier die Form, die am deutlichsten den Begriff darstellt. — Trotz dem großen Sprunge ist es nur natürlich, an die Seite der indischen die muhamedanische Lyrik zu ziehen, wie sie im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ihre höchste Blüthe in Persien getrieben hat. Der Pantheismus, der in der indischen Poesie noch trunkenes Naturgefühl war, ist hier durch reiche Vermittlungswege so durchgebildet, daß er sich mit vollem und ausgesprochenem mystischem Bewußtsein in den Genuß des Einzelnen versenken kann; Dschelaleddin Rumi stellt die reine Mystik, Saadi den Uebergang zur Einlebung derselben in das Gefühl des sinnlichen Augenblicks, Hafis die reine und ungetheilte Versenkung dar. Hier hat sich das Gemüth von jeder Fessel der Scheinwelt losgemacht, in das ewig Eine hingegeben und ist völlig frei von jeder besonderen Bestimmtheit, heiter in der Bedürfnißlosigkeit des Derwisch, gepäcklos wie Diogenes. Das ewig Eine ist aber auch in jedem Wirklichen gegenwärtig; dem freien Gemüthe steht es ganz frei, sich in eine Form seiner Realität, wie in seine gestaltlose Unendlichkeit, aufzulösen, und es wird diejenige Form wählen, welche durch Hingabe des Ich an ein zweites oder an die Tiefen des Naturgeistes ein sinnliches Symbol desselben Wegs ist, wie er in Asceſe und Speculation vollzogen wird. In seeligem

Liebesrauſche gibt ſich nun der Dichter unter Wohlgerüchen von Veilchen, Jasmin, Roſen und Moſchus der Geliebten, in deren Wangengrübchen der Weltengeiſt gefallen iſt, dem Weine hin, in deſſen Feuer das ewige Geheimniß glüht; er iſt aber in dieſer Hingebung ganz frei, denn das Welttrunkene Gemüth iſt daſſelbe, das ſich auch rein geiſtig mit dem Unendlichen verſöhnt und in der Reinheit dieſer Verſöhnung nur von jedem Dogma und Sektenvorurtheil befreit hat; er taucht ſich ganz in den Genuß und ſchwebt doch frei und heiter über ihm und er ſpricht mit hellem Bewußtſein die Einheit der beiden Wege des Aufgehens in der Unendlichkeit überall und in immer neuen Wendungen aus. Dieſe Form iſt daher in aller ungeheuchelten Fülle der Sinnlichkeit doch zugleich betrachtend, das Gefühl ſelbſt löst ſich hier beſonders ſichtbar in die zwei Seiten des Seins in der Sache und der heiteren Beſchauung dieſes Seins auf; es iſt dieß durchaus elegiſch und man wird auch an die Flüchtigkeit des ſchönen Augenblicks oft genug ſo ausdrücklich gemahnt, als es die Elegie im engeren Sinne des Worts nur thun kann. Dieſem Spiele mit der ſtetigen Wiederkehr zum myſtiſchen Centrum entſpricht das reiche Formenſpiel und namentlich das Ghaſel mit ſeinem durchgehenden Reimbande. In den einzelnen Mitteln iſt dieſe Dichtung die vorherrſchend bilderreiche; ſie bedarf es aber auch, denn ſie dreht ſich ſchließlich doch immer um Eines. Göthe's heiteres Greiſenalter hat in der entſprechenden Stimmung des freien Schwebens und Betrachtens in dieſen Formen gedichtet und ſie noch einmal zur Wahrheit gemacht.

Auch der weitere Sprung zu der ſubjectiven Lyrik der romaniſchen Völker läßt ſich unſchwer rechtfertigen. Hier iſt eine Welt der Innigkeit aufgegangen, wie ſie der Orient und das Alterthum nicht kannte, der platoniſche Idealiſmus und die Myſtik fließt als Element in den ethiſch geſammelten occidentaliſchen Geiſt ein und vereinigt ſich mit einem Volksnaturell, das doch flüſſiger, weltlich freier, ſinnlich biegſamer iſt, als der noch tiefere, aber weltloſere, härter in ſich gedrängte germaniſche Charakter. Allein dieſer Genius theilt auch mit dem antiken die Eigenſchaft, daß ein großer Theil der innern Wärme nach der Seite der Form hindrängt, um ſich hier als eine Schönheit für ſich niederzuſchlagen; dieß iſt nun natürlich in der urſprünglichen Art der Stimmung geſetzt und wirkt ebenſoſehr in der Ausführung wieder auf ſie zurück: die reich verſchlungenen Formen des Sonetts, der Canzone, Terzine, Seſtine, der achtzeiligen Stanze, des Triolets, Rondeau's, Madrigal's u. ſ. w. ſtellen ein Spiel der Verſchiebungen dar wie mauriſche Arabesken; das Gefühl des Dichters kann in der Künſtlichkeit dieſes Spiels die Unmittelbarkeit nicht bewahren, ſondern wird nothwendig zu einem Witze der Empfindung, wiewohl im guten und ernſten Sinne des Worts; er ſchaukelt ſich wie ein geſchickter Ruderer mit kunſt-

fertigen Wendungen auf ihren Wellen und ſieht mit reiner Betrachtung ihrem plätſchernden Wellenſpiele zu. Es ſind vorzüglich die Italiener, die uns dieſe Formen gebracht haben, und es verhält ſich wie mit der Herrſchaft der melodiſchen Schönheit bei relativ verminderter Ausdruckstiefe in ihrer Muſik. Das deutſche Gemüth wird ſich aber nie ganz frei und heimiſch in ihnen bewegen.

2. Wir können in der unbeſtimmten Maſſe, die wir enger an die Grenze der Proſa ſchieben, nur Eine benannte Form aufführen: das Epigramm. Wenn alles Lyriſche aus einer Situation entſpringen ſoll, ſo gilt dieß vom Epigramm in dem ganz ſpeziellen Sinne, daß es auf ein einzelnes äußeres Object gerichtet iſt, dem der Dichter gegenübertritt, das er aber nicht in das rein innere Leben des Gemüths umſetzt, ſondern nur ſo weit auf das Subjective bezieht, daß er einen ſchönen Gedanken darüber ausſpricht, und zwar ohne weitere Entwicklung, in ſchlagender Kürze. So iſt die Lyrik an ihrer Grenze noch einmal ganz punctuell, aber jetzt nicht mehr rein empfindend und nicht mehr in den Ring der beſonderen Stimmung die Welt faſſend, ſondern Einzelnes durch einzelne Gedankenlichter beleuchtend; es ſind die zerſtreuten erkaltenden Funken der Flamme, welche die volle Lyrik in gedrängter Wärme zuſammenhält; der Prozeß der Verklärung der Welt im Subjecte hält eine Nach-ärndte, geht weit und breit in der Welt um und wirft auf die einzelnen Dinge, ohne ihre Objectivität aufzuheben, ſeine geiſtigen Blitze. Wir haben den Ausdruck gebraucht: ſchöner Gedanke. Dieß heißt nicht nur ein Gedanke von reinem, edlem Gehalte, ſondern ein ſolcher, der im idealen Gefühls-Element empfangen und geeignet iſt, von ihm umfangen zu bleiben. Wir ſchließen damit das Epigramm, das eine ſatyriſche Spitze hat, vom gegenwärtigen Zuſammenhang aus; es gehört mit allem Satyriſchen in den Anhang. Das Gefühls-Element hat ſeinen Anhalt darin, daß das Epigramm ein gegebenes Object zum unmittelbaren Ausgangspunct hat, das geeignet ſein muß, unmittelbar in einen Stimmungszuſtand zu verſetzen, aus dem ſich eine bedeutende Betrachtung entwickelt. Es iſt urſprünglich beſtimmt, dem Gegenſtand als Aufſchrift zu dienen, der alſo ein ſinnlich gegebener iſt, dieſes Band löst ſich, es genügt, daß der Gegenſtand der Vorſtellung gegeben ſei, wenn er nur den Charakter eines vorgefundenen, Erlebten hat, woran ſich tiefe Lebensbeziehungen knüpfen. Daraus ergibt ſich die Art der Compoſition im Epigramm: es erregt zuerſt durch Nennung des Objects, Anlaſſes eine kurze Erwartung, dann läßt es in raſcher Wendung den Aufſchluß, die Pointe hervorſpringen. Der Uebergang in die ſatyriſch witzige Form liegt daher nahe genug, man kann aber von einem Witze des ſchönen Gedankens reden und dabei die Satyre noch völlig ausſchließen. Wir verweiſen auf die unendlichen ſchönen Epigramme der Alten, unter den Neueren nur auf einen

großen Theil von Göthe's und Schiller's Xenien, auf Uhland's Sinngedichte, zu denen er zwei Strophen nicht rechnet, die doch zu den schönsten Epigrammen aller Zeit gehören: „Verspätetes Hochzeitlied" mit dem Schlusse: des schönsten Glückes Schimmer erglänzt euch eben dann, wenn man euch jetzt und immer ein Brautlied singen kann. — Das Epigramm nun ist der kleine benannte Punct in einer ganzen weiten Welt von Dichtungen, die keinen Namen haben und die wir als Poesie des schönen Gedankens bezeichnen; sie verhalten sich zum Epigramme wie das Ausgeführte zum Zusammengezogenen. Es ist die schwer zu bestimmende Form, die auch Hegel (a. a. O. S. 465) zuletzt, aber gewiß unrichtig als eine Art des Liedes aufführt. Er weist auf Schiller hin, dessen Gedichte im Ganzen und Großen eine eigentlich normale Erscheinnng dessen sind, was wir schöne Gedankenpoesie nennen; die neuere, namentlich deutsche Literatur, hat aber überhaupt in weiter Ausdehnung dieß Feld angebaut, und Namen wie G. Pfitzer, Geibel sind fast ausschließlich nur hier zu treffen. Der moderne Geist hat seinen unendlich reichen, vielseitigen und verwickelten Inhalt in das philosophische Bewußtsein erhoben, das sich auf unzähligen Wegen der allgemeinen Bildung mitgetheilt hat; so ist dieses längst eine untrennbare Form seines Wesens und wird durch seine Gegensätze und Kämpfe selbst wieder zu einem Theile seines realen Lebens, seiner Erfahrungsmasse. Unmöglich kann eine solche von Gedanken durchsäuerte Welt nach ihrem Umfang und ihrer Tiefe in die liederartige Form der Unmittelbarkeit umgesetzt werden; viel eher noch in den hymnischen Ton, von dem schon oben gesagt ist, daß er sich mit der Poesie der Betrachtung berühre. Der Trotz des freien Menschengeistes ist in Göthe's Prometheus, der Werth der Phantasie in: „Meine Göttinn," die Kleinheit des Menschen gegen das Unendliche in „Grenzen der Menschheit," Edelmuth und Wohlwollen als höchste Zierde des Menschen in „das Göttliche" wirklich so ganz in hoch gehender reiner Stimmung ausgesprochen, daß der ächt lyrische Hymnenton erklingt. Es ist aber solche Umsetzung gedankenmäßigen Gehaltes nur dem höchsten Talente, seltenen Augenblicken und einem kleinen Theile der unabsehlichen Gedankenwelt gegönnt. Es muß eine Poesie geben, welche den Gedanken merklicher in Gedankenform ausspricht, aber doch noch auf so starker Grundlage pathetischer Stimmung, daß wir sie noch nicht zum Didaktischen zählen dürfen. Sie wird aller hohen Anerkennung werth sein, wenn sie ihre Stellung an der Grenze der Poesie, wenn sie ihren Glanz, ihren rhetorisch declamatorischen Styl als einen Schmuck zugesteht, dessen sie um ihres innern Mangels willen bedarf. Die Grenze zwischen dem, was dem ächt Poetischen näher und was ihm ferner liegt, wird hier schwebend und ist nicht weiter zu verfolgen. Schiller bleibt, wie gesagt, Vorbild und reinstes Muster.

γ. Die dramatiſche Dichtung.

1. Das Weſen derſelben.

§. 895.

Wie die Dichtkunſt überhaupt die gegenſtändliche Welt, nachdem dieſelbe ganz in das ſubjective Empfindungsleben der Muſik eingegangen, wieder entfaltet, ſo hat ſie in ihren Zweigen die Subjectivität der Lyrik, welche dem Standpuncte der Muſik entſpricht, wieder zur Objectivität des Epos zu erſchließen und hiedurch dieſe Gegenſätze in einer dritten Form zuſammenzufaſſen, worin, wie in dem Ganzen der Poeſie das geſammte Syſtem der übrigen Künſte, ſo ſie ſelbſt innerhalb ihrer ſich wiederholt und concentrirt.

Der Fortgang begründet ſich wie jener von der Muſik zu der Poeſie, aber er ergibt ſich einfacher, leichter: denn dort gilt es den langen Schritt zu einer neuen Kunſt, der ſeinen Anſatz im ganzen Syſtem der Künſte, in der Nothwendigkeit, daß die Objectivität der bildenden Kunſt aus der ſubjectiven Innerlichkeit der Muſik ſich wiederherſtelle, ohne ſie zu verlieren, endlich in dem Grundgeſetze nehmen mußte, daß der Lebensgehalt als ſichtbarer Körper dem Auge (jetzt dem inneren) erſcheine; hier dagegen gilt es nur die Wiederherſtellung dieſer objectiven Welt innerhalb einer Kunſt, welche urſprünglich dieſen Boden gewonnen, welche ihn verlaſſen hat, um noch einmal wie die Muſik, aber auf neuer Stufe, die Welt der Gegenſtände in die Welt der Subjectivität zurücknehmen, ſie ganz mit dieſer zu durcharbeiten und zu durchdringen, welche ihn aber mit ganz einleuchtender Nothwendigkeit wieder einnehmen muß. Und die dringendere Nähe dieſer Nothwendigkeit hat ſich ja in der Lyrik ſelbſt dadurch überall angekündigt, daß die Welt der ſichtbaren Dinge und ihrer bewußten Auffaſſung nicht blos geahnt, wie in der Muſik, an ihrer Schwelle ſchwebte, ſondern die Empfindung immer nach ihr greifen mußte, um an ſie gelehnt ſich auszuſprechen; ja bis zur Darſtellung einer Handlung ſchritt ſie fort und wir fanden die Keime des Drama in der erzählenden Form der Lyrik. Wenn nun, was in der Lyrik gewonnen iſt, dieſe ſubjective Durchdringung der Welt, ſich vereinigt mit dem, was das Epos durch ſeine Objectivität voraus hat, wenn die von dem Welt-Inhalt erfüllte Bruſt dieſen wieder entläßt, daß er ſich als gegenſtändliches, aber aus dem Innerſten des Geiſtes gebornes Bild ausbreite,

ſo kehrt der Kreis der Poeſie ganz gefüllt in ſich zurück, wie in der Poeſie überhaupt der Kreis der Kunſt und mit ihm der ganze Kreis des Syſtems der Aeſthetik: ein Kreis im Kreiſe, eine Verarbeitung der Welt in die Form, die alle Weiſen und Seiten erſchöpft, ihre Linie immer weiter gezogen und, was ſie umfaßt, immer tiefer und tiefer gegründet und verarbeitet hat und nun beruhigt nicht weiter kann und will, ſondern in ſich ſelbſt zurückläuft. Die Poeſie iſt die Kunſt der Künſte; im Epos wiederholt ſich die bildende Kunſt und analog das Naturſchöne, in der Lyrik die Muſik und analog die Phantaſie, im Drama die Poeſie ſelbſt und analog die Kunſt: das Drama iſt die Poeſie der Poeſie.

§. 896.

Das Lyriſche und Epiſche, Subjective und Objective kann ſich nur ſo vereinigen, daß es ſich zugleich weſentlich verändert. Der Dichter ſpricht durch Perſonen, in die er ſich verwandelt und die er gegenwärtig vor uns auftreten läßt, ſein Inneres aus: dieß iſt lyriſch. Der Perſonen ſind mehrere, ſie verharren nicht auf einem Puncte ihres inneren Lebens, ſondern bewegen ſich in der Folge der Zeit, wirken nach außen und bringen durch Wirkung und Gegenwirkung eine Handlung hervor, in welcher ſich mit ihrem Complex von äußern Bedingungen ein breiteres Weltbild, ſichtbar für die innere Vorſtellung entfaltet: dieß iſt epiſch. Allein an die Stelle der lyriſchen Gemüths-Erregung und der epiſchen Zuſtändlichkeit muß in dieſer Verbindung als Inhalt der freie Geiſt treten, der mit hellem Bewußtſein ſeinen Willen zur That beſtimmt; die lyriſche Gegenwart ſpannt ſich energiſch nach der Zukunft, die Form iſt ausſchließlich dialogiſch und das Weltbild als ein ſichtbares erzeugt ſich ohne ausdrückliche Schilderung aus dem Bilde des innern Lebens der Charaktere. Das Innere des Dichters muß im Subjectiven objectiv, zur Welt und Menſchheit erweitert ſein. Er iſt in ſeinem Werk ebenſo ganz gegenwärtig, als ganz abweſend; dieſes beſteht daher ganz ſelbſtändig, losgelöst vom Dichter, denn er iſt ganz darin aufgegangen: die vollkommenſte Erfüllung des Begriffes der Kunſt (§. 489 und 524), die reifſte und daher ſpäteſte Frucht ihres Wachsthums.

Das directe Ausſprechen des Innern iſt das Lyriſche im Drama. Der Dichter ſpricht zwar nicht in eigener Perſon, ſondern aus dem Munde Anderer, in deren Zuſtände er ſich verſetzt hat, allein dieß hebt zunächſt den lyriſchen Charakter nicht auf, denn wir haben auch dieſe Umwandlung als eine Form des Lyriſchen kennen gelernt, die noch ganz in den Grenzen dieſes Zweiges bleibt, wiewohl ſie allerdings zugleich den Fortgang zum

Dramatiſchen im Keim enthält. Das Drama gehört daher wie die Lyrik zunächſt der Zeitbeſtimmung der Gegenwart an. Von der ſinnlich ſichtbaren Vergegenwärtigung durch Theater und Schauſpielkunſt abſtrahiren wir aber noch ganz; es iſt hier, wie durchaus im Folgenden, immer nur von der Vergegenwärtigung für das innere Schauen die Rede, das allerdings weiterhin das Bedürfniß des äußern mit ſich führt; aber erſt der Anhang von der Mimik wird dieſe Seite aufnehmen. — In der Aufzeigung des epiſchen Elements der Objectivität, wie es im Drama erhalten iſt, durfte ſogleich die Vielheit der Perſonen, durch die der Dichter ſpricht, nicht übergangen werden; die erzählende Form der lyriſchen Dichtung kann, wenn ſie ſich durch dialogiſche Behandlung dem Drama nähert, kaum über zwei Perſonen ſprechen laſſen; der Kreis, in den ſich der gedrungne Kern der Empfindung umſetzen und verkleiden kann, iſt eng gezogen. Das weitere epiſche Moment iſt das Fortrücken in der Succeſſion der Zeit; die lyriſche Stimmung hat auch ihren Verlauf, bleibt aber doch punctuell, bewegt ſich nur in ſich, nicht ernſtlich hinaus in die Dinge, an denen wir die Zeit meſſen; wirklicher, erfüllter Zeitverlauf iſt nur im Elemente des äußeren Geſchehens und Handelns. Das Innere, indem es ſich ausſpricht und fortrückt, erſchließt ſich alſo zugleich zur Veränderung der Außenwelt, die Wirkung ruft die Gegenwirkung hervor und es entſteht eine Handlung; ſo mußten wir auch den Inhalt des Epos nennen, ſo lange wir das Wort nicht in ſeinem ſtrengſten Sinne nahmen. Die handelnden Perſonen in ihrer Vielheit und der nothwendig mitgeſetzte Complex umgebender phyſiſcher Welt und realer Verhältniſſe der moraliſchen bedingen nun den größeren Umfang, das umfaſſendere Bild des Lebens, wodurch das Drama wie das Epos von dem Mikrokoſmus des Lyriſchen ſich unterſcheidet. Daß dieſes Weltbild der innern Anſchauung ſich darbiete, wie im Epos, dafür muß der Dichter irgendwie ſorgen; von der Art, wodurch er dieß bewerkſtelligt, iſt jedoch abzuſehen, ſo lange man den Unterſchied vom Epiſchen, der freilich gerade hier tief und durchſchneidend iſt, nicht in Betrachtung zieht. — Es unterliegen aber beide Elemente, das lyriſche und epiſche, indem ſie ſich zu einem Dritten verſchmelzen, nothwendig einer weſentlichen Veränderung und wir müſſen dieſelbe zuerſt in ihrem prinzipiellen Mittelpunct erfaſſen. Wenn der Dichter ſich in Perſonen verwandelt, welche ſo ſprechen, daß daraus eine Veränderung der Außenwelt, eine Handlung ſich ergibt, ſo kann das Innere dieſer Perſonen nicht mehr das in Gefühl verſenkte des Lyrikers ſein: es muß die Objecte und ſich ſelbſt mit hellem Bewußtſein ergreifen und ſich frei als Wille aus ſich entſcheiden. Der dramatiſche Menſch iſt aber auch nicht mehr der zuſtändliche im Sinne des epiſchen Charakters, der zwar handelt, jedoch geführt und getrieben von ſeinem Naturell, von der Sitte, von dem, was als treibende Kraft in den Maſſen waltet.

Der Dichter zwar verhält ſich im Epos nicht zuſtändlich wie ſeine Helden, er ſchwebt frei und klar über der alſo bedingten Welt, allein wo der Menſch als Object des Dichters noch blos zuſtändlich iſt, da kann doch die Klarheit und Freiheit, womit der letztere über dem Stoffe ſteht, noch nicht jene ganze und intenſive ſein, welche im Reiche der möglichen Verhaltungsweiſen liegt und dem dramatiſchen Dichter zukommen muß, der den Menſchen in jenem determinirten Sinn auffaßt. Der Geiſt wird darum im Drama allerdings ebenſowenig in ſchlechthin abſtracter Selbſtbeſtimmung auftreten, als in irgend einer Form des Schönen, aber, obwohl in poſitiver Einheit mit ſeinem Naturell, doch den Entſchluß mit klarer Rechenſchaft über die Gründe frei aus ſich ſchöpfen und wenn Gefühl und Affect ihn blind und inſtinctiv fortreißt, ſo wird dieß in einem Zuſammenhange geſchehen, wodurch es als das erſcheint, was nicht ſein ſoll. So iſt es das Drama, was allein unter den Formen des Schönen den wahren, wirklichen Geiſt zur Erſcheinung bringt. Aus ſeinen Tiefen läßt es vor unſern Augen eine Handlung hervorſteigen, wir ſehen ſie ſtetig aus dem energiſch wirkenden Innern werden. Hienach beſtimmt ſich nun auch das Verhältniß zum Zeitbegriffe. Zunächſt alſo theilt das Drama mit der Lyrik die Form der Gegenwart. Das lyriſche Gedicht entwickelt den Verlauf einer Stimmung, bereitet uns durch den gegenwärtigen Moment auf den künftigen vor und enthält demnach natürlich auch die Erſtreckung der Zukunft, allein es fällt kein Gewicht auf dieſe Seite, weil im weichen Elemente des Gefühls keine Erwartung ſchlagartiger Folgen entſteht. Dagegen wo der wache Geiſt im Kampfe wirkt, da müſſen Entſcheidungen erfolgen, denen wir mit Spannung entgegenſehen, und ſo fällt ein fühlbarer Nachdruck auf das Moment der Zukunft. Die Gegenwart aber bleibt natürlich die beſtimmende Kategorie und dieß führt uns nun vom Mittelpuncte nach der formellen Seite. — Die dramatiſche Handlung kann ſich nur in der Form des Dialogs bewegen. Die lyriſche Poeſie geht zu dieſer Form fort, aber ſie iſt ihr nicht weſentlich und ebenſo verhält es ſich im epiſchen Gedichte; wo aber die Handlung gegenwärtig vor uns aus dem Innern ſich erzeugt, da iſt der Dialog die einzig mögliche Darſtellungsweiſe. Man kann ſagen und hat geſagt, das Drama ruhe formell weſentlich im Fortgange des lyriſchen Monologs zum Dialog; nur nennen wir natürlich das Alleinſprechen des lyriſchen Dichters nicht Monolog, weil dieſer Name eine Handlung vorausſetzt, worin im Uebrigen die Zwieſprache oder das Sprechen Mehrerer herrſcht. — Nun iſt aber auch jenes epiſche Moment wieder aufzufaſſen, wodurch das Drama die Handlung, die es entwickelt, als ſichtbares Bild, nur zunächſt als blos innerlich ſichtbares, uns vorführt, und es erhellt, wie grundverſchieden der Weg ſein muß, durch den der dramatiſche Dichter dieß bewerkſtelligt. Er ſchiebt kurze Anmerkungen ein, um uns das Local, wohl

auch die Gestalt der Personen und ihre Gebärden zu veranschaulichen, dieß geht aber fast nur die Bühnendarstellung an und kommt neben dem Wesentlichen, was er als Dichter zu thun hat, gar nicht in Anschlag. Er läßt die äußere Umgebung und die Erscheinung seiner Charaktere durch diese selbst mit einzelnen Zügen zeichnen: dieß ist bereits ein integrirender, aber gegenüber demselben Verfahren in der epischen Poesie ganz klein zusammengehender Theil seines Verfahrens. Das Wesentliche ist vielmehr: die Charaktere müssen von ihm so lebendig geschaut sein, daß sie das Bild ihrer äußern Erscheinung und Bewegung für unsere Phantasie ohne weiteres Zuthun nöthigend mitbringen. Einen wahrhaft organisch aus seinem Centrum herauswirkenden dramatischen Charakter sehen wir im bloßen Lesen so deutlich vor Augen, daß wir meinen, ihn greifen zu können. Die Häufung jener Anmerkungen in der neueren dramatischen Literatur beweist mit dem Mißtrauen zu unserer und des Schauspielers Phantasie nur den Unglauben an die eigene. Die Energie der vollen Gegenwart, womit die Persönlichkeit im Drama vor uns tritt, gibt ihr bei allem Unterschied der Künste eine Verwandtschaft mit der Sculpturgestalt. Die epische Schilderung gleicht mehr dem Gemälde, dem Auftrag auf der Fläche. Die Sculpturgestalt erscheint wie aus einem geistigen unerforschlichen Grunde in den Raum hereingewachsen, so baut sich aus seinem geistigen Kerne heraus vor unserem inneren Auge der dramatische Charakter und stellt sich fest, klar abgeschnitten in den idealen Raum der inneren Vorstellung.

Blicken wir nun auf das Innere des Dichters zurück, dessen Einströmen in seine Personen wir zunächst zu dem Lyrischen im Drama gestellt haben, so erhellt aus dieser veränderten Stellung, daß es selbst eine Welt sein muß, wenn es, mit dem so umgebildeten Epischen so verbunden, ein Weltbild soll geben können. Was das heißt, zeigt Keiner, wie Shakespeare, dieser centrale Mensch, der den Menschen und den Dingen unbegreiflich in's Herz sieht, dieses Individuum, das alle Formen der Menschheit durchwandelt zu haben, Kind und Greis, Mann und Weib, Knecht und Fürst, Krieger und Staatsmann selbst gewesen zu sein, ihre Schicksale selbst erlebt zu haben und sich so zur Gattung zu erweitern scheint. Keine Kunstform versetzt uns so in die Zustände wie das Drama, das sie uns gegenwärtig vorstellt. Der Lyriker führt uns nur in *sein* Gemüth und nur in sein *Gemüth*, nicht in seine *ganze* Persönlichkeit, weil er nicht handelt. Göthe's Wort: bei Shakespeare könne man sehen wie den Menschen zu Muthe ist, scheint wenig zu sagen und sagt unendlich viel. Dagegen kann man an Schiller, — dessen übrige Größe darum doch unbestritten bleibt — negativ erkennen, was der Prozeß der völligen Entäußerung des dichterischen Subjects besagen will. Er gießt rhetorisch seine ideale Anschauung, sein schönes Gemüth in seine Personen, man vernimmt ihn selbst, wie er

hinter ihnen als dünnen Masken steht und hervorspricht, er zeichnet das Böse und Niedrige mit seinem Hasse, statt ihm den kurzen Schein behaglicher Berechtigung zu gönnen. Wo er diese Subjectivität, welche wohl in Allgemeinheit des Gedankens und reiner Liebe die Welt umfaßt, aber nicht im Sinne der poetischen Selbstverwandlung eine Welt ist, am meisten überwunden hat, im Wallenstein, spart er sich doch die Parthie von Max und Thekla als directes Gefäß für sein Gemüth aus, und eben diese Parthie hat daher am wenigsten Haltung und Farbe von Stoff und Schauplatz. Das Drama fordert einen Geist, der im Subjectiven selbst ganz objectiv ist, der daher, wenn er sich ausspricht, den Gegenstand und zwar im großen Sinne des Wortes, die Welt, ausspricht; es ist eine totale Selbstumsetzung, die reinste Reproduction des Traumes (vergl. §. 390) im hellen Wachen. In dem Werke dieser concentrirtesten und expandirtesten Form der Phantasie ist daher verschwunden jene epische Syntheſe von Subject und Object und jenes lyrische Alleinsein des Subjects, welches die Welt in sich resorbirt. Man sieht keinen Dichter, sein Subject ist verschwunden, aber es ist verschwunden, weil es im Werke ganz da ist, nichts blos Subjectives zurückbehalten hat. Es ist von zwei Seiten die reine Einheit des Subjectiven und Objectiven: blickt man auf die subjective Seite, so sieht man den Dichter, der, wenn er ganz sich gibt, die Welt gibt; blickt man auf die objective, so sieht man die Welt, die eine ganze und reine Entäußerung des dichterischen Subjects, daher ganz von subjectivem Leben durchdrungen, durcharbeitet ist. Von keinem Werke der Kunst gilt daher so ganz und absolut, was für alle Kunst in den angeführten §§. als Forderung aufgestellt ist; keines steht so ganz auf eigenen Füßen, rein abgelöst vom Künstler wie ein Naturwerk, eine selbständige Welt, ein Planet, der sich um sich selber dreht, und ist zugleich der Object gewordene Geist des Künstlersubjects. — Es erhellt, daß eine solche Kunstform in der zeitlichen Entwicklung nicht nur die epische Naivetät, sondern auch die subjective Bewegtheit der Lyrik hinter sich haben muß und eine noch ungleich mehr geschüttelte, erfahrungsreiche, energische und befreite Welt voraussetzt, als die letztere. In Griechenland stand das Drama auf, als jene Kämpfe mit Tyrannis und Aristokratie, deren Unruhe das lyrische Bewegungsleben des Gemüths gelüftet hatte, zur Entscheidung gelangt, die Freiheit in der Demokratie eine Thatsache geworden und durch den Sieg über die Perser die Geister zum vollsten Selbstbewußtsein gekommen waren. Das Mittelalter konnte kein wahres Drama haben, die Mysterien sind noch eine halb-epische Form mit eingesetzten lyrischen Gesängen. Man kann diese Erscheinnng in beschränktem Sinne Volksdrama nennen; in welcher Begrenzung von einer fortdauernden Thätigkeit der Volkspoesie im dramatischen Gebiete die Rede sein könne, werden wir im Zusammenhang der Komödie zur Sprache bringen. Das wirkliche und wahre Drama

der modernen Zeit ist aber ein Kind der Reformation und des Humanismus, der erneuten Wissenschaft, also des Bruchs mit der mittelalterlichen Bindung der Geister und des gedankenklaren Blicks geprüfter und enttäuschter Menschen in die Wirklichkeit. Shakespeare, der Protestant, der Sohn jenes unendlich lebendigen Jahrhunderts, dem die breite Binde von den Augen gefallen war, ist der „Homer des Drama" (Gervinus, Shakespeare B. 4, S. 341). Die Blüthe dieser Kunstform im strengkatholischen und despotischen Spanien war nicht möglich, wenn nicht der Welt ringsumher die neue, freie Bildung wäre aufgegangen gewesen, der Kern der Weltauffassung im spanischen Drama ist aber gerade so weit nicht wahrhaft dramatisch, als dieselbe ihn nicht durchdringen konnte: er begründet den typisch gegebenen Rahmen von Motiven, die nicht aus der wahren und allgemeinen Menschen-Natur erwachsen. Wir haben diese Verhältnisse schon in der Geschichte der Phantasie berührt, vergl. §. 472. 475. Die Franzosen haben in der Beweglichkeit und kritischen Schärfe ihres Geistes immer ein Analogon des Protestantismus gehabt. Was aber ihrem Drama fehlt, hängt doch mit der schematisch unlebendigen Auffassung des innern Menschen zusammen, die ihren Grund im romanisch Katholischen hat. Den ganzen und vollen Beruf zu dieser Gattung hat die eigentlich moderne Zeit und der germanische Geist. Die großen classischen Dichter unserer deutschen Nation sind in diesen Beruf eingetreten, freilich ohne Shakespeare's unbedingtes dramatisches Genie und ohne den Styl zu erreichen, den wir als nächstes Ziel der bisherigen Geschichte des Drama erkennen werden, und ohne in der Komödie es den neuern Franzosen und Engländern gleichzuthun.

§. 897.

Die Welt, wie sie in dieser Auffassung erscheint, ist wesentlich ganz von **innen heraus** bestimmt, Alles fließt aus dem Innern und führt in es zurück; es wird also vollkommener, als in den andern Zweigen, erfüllt, was nach §. 842, 1. im Wesen der Dichtkunst liegt. Die Bestimmtheit dieses Innern als bewußter Wille bringt ein entschiedenes Hervortreten des Gedankenhaften, des gnomischen Elements, mit sich (vergl. §. 842, 2.). Der Wille setzt sich seinen **Zweck** und vollführt ihn. Die Breite des **Aeußerlichen** zieht sich durch die Rückführung auf den alle Masse allein bewegenden Zweck in einen engen, nur andeutenden Auszug zusammen; bestimmend wirkt es auf den Willen nur, sofern es zum Motiv erhoben wird. In diesem durchaus straffen Weltbilde gibt es daher keinen **Zufall**.

Wir verweisen auf den angeführten §.; was dort von der Dichtkunst überhaupt gesagt ist, das wird in derjenigen ihrer Formen zur vollen Wahr-

heit, für welche nichts existirt, was nicht mittelbar oder unmittelbar vom Geist als dem Zwecksetzenden, in ein Netz von Zwecken Alles, was ihm gegenüber blos Natur, blos Masse ist, einspannenden ausgeht oder von ihm als Grund einer Willensbestimmung approbirt ist. Der frei wollende Geist denkt seinen Zweck; auch der zweite Theil von §. 842, welcher der Poesie das Aussprechen allgemeiner Gedanken vindicirt, findet daher hier seine vollste Anwendung: der Zweck wird im Drama, wie vor dem eigenen Bewußtsein, so vor dem Freunde, vor dem Gegner gerechtfertigt, es wird mit Gründen gekämpft, bleibende Wahrheiten, Sentenzen, breitere Ausführungen gehen herüber und hinüber und stellen den Kampf der Kräfte in ein Tageslicht, das ihn nach allen Seiten beleuchtet und ihm den Stempel eines Kampfes von Ideen aufprägt. Dieß Element ist es, was Aristoteles (Poet. C. 6) die διανοια nennt, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedanken-Ausdruck, und was wir als das Gnomische bezeichnen. Die Durchklärung des Stoffs mit diesem Lichte des Bewußtseins hat natürlich verschiedene Stufen, mehr instinctives Dunkel bleibt in gewissen Formen des Drama zurück, aber wir ziehen den Grundbegriff billig aus der durchsichtigsten. Es gibt auch eine Stufe, wo sie zu weit geht und eine dramatische Poesie der Betrachtung hervorbringt, eine Grenze, an welcher Göthe und Schiller sich hinbewegen. — Wenn nun so die Welt unter den Standpunct des sich durchführenden ethischen Zweckes rückt, so wird durch diese Abstriction die Breite, wodurch sich das dramatische Bild zwar wesentlich von der lyrischen Punctualität unterscheidet, in ihrem Umfange doch nothwendig wieder verengt. Aehnlich wie in der Plastik muß hier das möglichst Wenige dienen, um die äußere Sphäre und das physische Geschehen anzudeuten, und diese Sparsamkeit, ganz abgesehen von der Rücksicht auf die scenischen Schwierigkeiten, drückt aus, daß der dramatische Dichter nicht wie der epische am Naturdasein in seiner Gediegenheit einfach seine Freude hat, sondern daß es ihm werthlos ist, sofern es nicht in sichtbaren ethischen Zusammenhang tritt. Im Drama kommt z. B. ein Ankleiden, ein Essen vor, wenn es für die Handlung und ihre große Kette von Verdienst und Schuld wesentlich ist, daß dieß oder jenes gerade in einer solchen Situation eintrat; wogegen das Epos bei diesen Dingen aus reiner Lust weit hinaus über den bedingenden Zusammenhang der Handlung verweilt. — Dieß führt auf die strenge Ausscheidung des Zufalls. Dieser Punct ist in der Lehre vom Tragischen §. 117. 130. 133. 135 vollständig erörtet.

§. 898.

Der persönliche Wille ist in concreter Gestalt wesentlich Charakter, dem sein Zweck zum Pathos geworden. Keine Form der Kunst ist so ganz zur

Charakterdarſtellung berufen und ſo ſtreng zur conſequenten Durchführung deſſelben verpflichtet, wie das Drama. Daher faßt es den Charakter in dem intenſiven Sinne, daß er ſich vom Gegebenen losreißt und radical in die Verhältniſſe eingreift. Die Zuſammendrängung ſeiner Kräfte auf ſeinen Zweck beſchränkt die Vielſeitigkeit ſeiner Erſcheinung. Er vollzieht entweder in der Darſtellung ſelbſt eine entſcheidende Wendung in ſich bis zur völligen Veränderung ſeines Centrums, oder er verharrt in ſeiner ſchon reifen Beſtimmtheit. Der Zweck enthält eine Mehrheit von Momenten und ſetzt den entgegengeſetzten Zweck voraus: in der Gruppe von Charakteren, welche dieß erfordert, deren Perſonenzahl aber durch das Weſen der Dicht-Art beſchränkt iſt, herrſcht Ein Charakter als Hauptperſon.

Der Begriff des Charakters iſt in §. 333, der des Pathos in §. 110 ff. entwickelt. In §. 842, 1. iſt aufgeſtellt, daß die Poeſie das Schöne vollkommener, als irgend eine andere Kunſt, in der Form der Perſönlichkeit verwirklicht. Im höchſten Sinne wird dieß vom Drama geleiſtet, indem es die Perſönlichkeit in der ganz geſättigten und entſchiedenen Geſtalt des Charakters zu ſeinem Mittelpunct hat. Stetige Einheit mit ſich iſt ſein Hauptmerkmal; Ariſtoteles fordert (Poet. C. 15) namentlich das ὅμαλὸν, die Conſequenz, und wäre es auch nur Conſequenz in der Inconſequenz. Die neuere Romantik hat grundſätzlich kernlos ſchwankende, ſelbſt in der Inconſequenz inconſequente Charaktere geliebt und war ebendarum vor Allem durch und durch undramatiſch. Wenn der Charakter kein Centrum hat, wie ſoll ein klares Verhältniß im Gegenſatze der Wechſelwirkungen Statt finden, zu welchem das Drama die Charaktere vereinigt? Tritt nun der Charakter in ſeiner ganzen Entſchiedenheit auf, ſo muß er ſich auch in die Spitze zuſammenfaſſen, daß er die Kette des Gegebenen, frei aus ſich beginnend, durchſchneidet. Im vollſtändigen Sinne gilt dieß vom geſchichtlichen, politiſchen Helden, aber auch von der Hauptperſon im bürgerlichen Drama wird immer verlangt, daß ſie in irgend einer Form radical handle, d. h. das Beſtehende auf irgend einem Puncte durchbreche, um es im Sinne des Idealen zu erneuern. Der Begriff des Idealen darf dann allerdings nicht zu eng gefaßt werden, das Motiv kann eine ſubjective Leidenſchaft ſein, aber ſie muß ſich an eine Idee knüpfen und im Glauben handeln, ſie ſo ausführen zu dürfen, daß ſie ſich ein neues, eigenes Geſetz ſchafft, wie z. B. Othello, indem er als Richter handeln zu dürfen meint, die Idee der Gerechtigkeit in unerhörter Form auszuüben wagt. — Der dramatiſche Charakter iſt vermöge dieſer Straffheit ſeines Handelns nothwendig gedrängter, als der epiſche; er muß reich ſein, damit man die Macht der Idee, die ihn erfüllt, an der Mannigfaltigkeit der Kräfte und Eigenſchaften erkenne, die ſie durchdringt, in Bewegung ſetzt und in ihren Dienſt zieht; aber dieſe

besonderen Seiten können und sollen nicht zu der wirklichen Entfaltung kommen, wie im Epos, sondern durch ihre Verschlingung abgekürzt auf das Eine Ziel losdrängen. Diese Ineinanderarbeitung des bestimmenden Pathos und der reichen Persönlichkeit tritt in's stärkste Licht, wenn jenes einen Charakter ergreift, der ihm ursprünglich widerstrebt, wenn seine Natur und die Leidenschaft einander nur schwer und langsam annehmen, wie Othello's argloses, großes Herz und das Gift des Argwohns. Wenn dann endlich das Amalgam vollendet ist, erscheint der ganze Charakter in um so tieferem und gewaltsamerem Aufruhr. Es ist dieß der Fall, wo derselbe im Drama eine solche Wendung nimmt, daß seine Kräfte um ein neues Centrum sich vereinigen; von dieser stärksten Form des Umschlags eines Charakters ist wohl zu unterscheiden eine andere, wo er innerhalb seines ursprünglichen Centrums und natürlichen Pathos durch Schicksalserfahrungen zu einer Krise gesteigert wird, die seine ganze Stimmung, seinen Zustand verändert, wie z. B. König Lear. Ein mittlerer Fall ist der, wenn der Keim zu einem Umschlag, welcher das anfängliche Bild des Charakters aus den Fugen treibt, in diesem schon vorher tiefer angelegt war, als es schien, wie im Makbeth, dem ungleichen tragischen Bruder Richard's III, der als reifer, hart geschmiedeter Bösewicht von Anfang an auftritt. Hamlet, der in dem fortgehenden Kampfe mit einem Pathos, das den Anspruch macht, sich seiner ganz zu bemächtigen, sich doch wesentlich gleich bleibt, steht fast einzig in der Geschichte der Tragödie. Die einfachste Form der Steigerung im ursprünglichen Centrum ist das Anwachsen zum höchsten Pathos der Liebe; es setzt jugendliche Naturen voraus, die nicht vorher schon zu markirter Reife gelangt sind, wie Romeo. Ein anderer Theil der dramatischen Charaktere bringt dagegen völlig reife Gestalt nicht nur sogleich mit, sondern verharrt auch darin, so daß seine Handlungen einfach aus der gegebenen festen Bestimmtheit hervorgehen. Soll dieß aber von der Hauptperson gelten, so muß doch die That, die zur Katastrophe führt, mit einer Aufregung, Aufwühlung verbunden sein, die annähernd als eine Veränderung des Charakters bezeichnet werden kann, wie bei Wallenstein, da ihn der Ehrgeiz zum Verrathe führt. — Der Zweck, welcher der Hebel der dramatischen Handlung ist, setzt den Gegenzweck voraus, beide legen sich in ihre Momente auseinander und dieß natürlich eben in der lebendigen Form von Charakteren. Man vergleiche z. B. Schiller's Wilhelm Tell. Die Idee der nationalen Freiheit tritt in die Momente der entscheidenden Thatkraft, der jugendlichen Leidenschaft, der berathenden männlichen Klugheit auseinander: das erste in Tell, das zweite in Melchthal, das dritte in Stauffacher, W. Fürst und einer Anzahl weniger bestimmt hervortretender Personen; Jäger, Hirten, Fischer, Landleute, ihre Klagen und Leiden sind nothwendig, den Gesammtzustand zur Darstellung zu bringen. Weiblicher Heroismus, in mildem Contraste dem stilleren Familiensinne

gegenübergeſtellt, ſchließt ſich an jene Momente an und ſelbſt Kinder mit einigen Strichen von Charakterzeichnung ſind nothwendig. Der That der Vertheidigung der Familie und des Vaterlands ſtellt der Dichter in ſtarkem Contraſte den Mord aus Rache entgegen in Joh. Parricida. Auf der andern Seite die Tyrannei in Geßler; ſie erfordert Werkzeuge, Begleiter, Soldaten. In der Mitte ſteht der Adel des Landes, theils national geſinnt, aber die Erhebung des Volkes als ſolchen, das Aufſteigen der Demokratie erſt im Tode erkennend, theils der fremden Gewaltherrſchaft anhängend, im Verlauf aber zur nationalen Sache übergehend: Attinghauſen und Rudenz. Die Maſſen aber, welche die Befreiung im Großen vollbringen, ſind nur angedeutet. Die Frage, ob der Stoff des W. Tell nicht mehr epiſch, als dramatiſch iſt, brauchen wir hier nicht zu unterſuchen, denn wir hätten genug andere unzweifelhaft dramatiſche Stoffe als Beiſpiel anführen können, welche für eine große nationale Handlung Maſſen in Bewegung ſetzen müſſen. Auch auf dieſer Seite tritt nun aber im Drama doch eine Zuſammenziehung der epiſchen Breite ein: verhältnißmäßig Wenige gelten als Repräſentanten für ſehr Viele, und aus den Figuren, welche die Maſſe vertreten, ſind nur einige ſkizzirt, ſo daß man erkennt, es handle ſich hier blos um ein Material, das nicht den Vollwerth der freien Perſönlichkeit hat und daher nur den Saum der Darſtellung bildet. Aber, was wichtiger iſt, auch der Häupter der Handlung ſind gegen die Fülle von Helden im Epos Wenige, denn das Drama iſt eingedenk, daß der durchgreifende Geiſt der Geſchichte ſich in wenige Zähler neben unendlich vielen Nieten zuſammenfaßt. Man ſieht auch hier die Aehnlichkeit mit der Plaſtik, welche, wie ſie die Natur-Umgebungen durch Weniges ſymboliſch andeutet, ſo in der Hauptſache, in den Figuren, auf den Begriff der Vertretung Vieler durch Wenige (vergl. §. 606) und keineswegs blos auf die Beachtung der techniſchen Schwierigkeiten ihre Sparſamkeit in der Figurenzahl gründet. — Es verſteht ſich nun, daß ein Werth-Unterſchied unter den Perſonen der Handlung iſt, und davon muß ſchon hier, in der Erörterung des allgemeinen Weſens der dramatiſchen Kunſtform, die Rede ſein, während die ſpezielle künſtleriſche Seite dem Abſchnitte von der dramatiſchen Compoſition angehört. Wo ſich das Leben und die Geſchichte zu einer entſcheidenden Spitze treibt, da muß es Eine Perſon ſein, in welcher dieſe Bewegung ſich zuſammenfaßt; das Drama hat daher nothwendig in viel engerem Sinn eine Hauptperſon, einen Helden, als das Epos, in welchem wohl auch eine Geſtalt alle andern überragt und das höchſte Intereſſe auf ſich zieht, denn dort ſchneidet der herrſchende Charakter das Beſtehende durch, hier iſt er nur die höchſte Fülle, das reinſte Bild der Kräfte, die ſich rings um ihn her ausbreiten, er ſchwimmt oben auf dem Strome dieſes Ganzen, gegen den der dramatiſche Held ankämpft. Es kann nur äußerſt ſeltene

Fälle geben, wo die Hauptperſon ſchwer zu bezeichnen iſt und doch die Einheit nicht leidet; ein ſolcher iſt Shakespeare's Jul. Cäſar, wo der Held, der dem Stücke den Namen gegeben, früh untergeht und Brutus zum Helden des Stücks wird, während doch ſein und ſeiner Verbündeten Leiden und die Niederlage der republikaniſchen Idee als ein Fortwirken des Gemordeten, eine Handlung ſeiner Manen erſcheint. Wo das Pathos der Liebe den Inhalt bildet, treten zwei Perſonen, die in der Unendlichkeit ihrer idealen Leidenſchaft zu Einer werden, ſo vereinigt in den Vordergrund, daß man zweifeln kann, ob der wagende Jüngling oder das zur Heldinn gewordene Weib die Hauptperſon iſt, wie in Romeo und Julie. Der Charakter, welcher an der Spitze der Gegenſeite ſteht, gegen welche der dramatiſche Held kämpft, wird häufig ſchärfer gezeichnet erſcheinen, als dieſer, denn er vertritt die verhärtete Geſtalt des Beſtehenden, die herbe Welt des Verſtandes oder das Böſe, die Intrigue, während jener durch das phantaſievoll Geniale ſeines Wollens jugendlicher erſcheint, ohne darum das Prädicat der ſchwungvolleren Energie zu verlieren; ſo iſt ſelbſt das Weib Antigone in der Handlung der Tragödie doch unzweifelhaft der Hauptcharakter gegenüber dem ſtarren, harten Männercharakter Kreon's. Man erkennt daraus, wie hier Alles auf die Stellung ankommt, die ein Charakter in der gegenwärtigen Handlung einnimmt, denn Hauptperſon iſt, wer die vollſte Kraft in die Durchführung des Zweckes ſetzt, um den jene ſich dreht. Dieß führt auf den wahren Einheitspunct im Drama.

§. 899.

Was durch dieſe Zweckthätigkeit des Willens geſchieht, iſt im intenſiven Sinne des Wortes Handlung, eine Reihe von Thaten mit einer entſcheidenden That im Mittelpuncte. Durch ſie bereiten ſich die Perſonen ihr Schickſal. Dieſes geht aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen als das dem Ganzen dieſer Bewegung vorher verborgen inwohnende Geſetz hervor, ſtellt ſich als das wahrhaft Herrſchende, als das wahre Subject der Handlung heraus und zieht alſo das Haupt-Intereſſe, welchem ſich nun das für die Charaktere unterordnet, auf ſich. Keine Form der Kunſt iſt ſo ganz, wie das Drama, zur Darſtellung des Tragiſchen berufen.

Ariſtoteles ſagt (Poet. C. 6): die Hauptſache in der Tragödie ſei der Mythus, die Zuſammenſtellung der Begebenheiten, denn dieſe Dichtungsart ſei eine Nachahmung nicht von Perſonen, ſondern von Handlungen, Lebensverhältniſſen, Glück und Unglück, ihr Ziel ſei eine Handlung, nicht eine Beſchaffenheit; die Handlung ſei nicht da zum Zwecke der Sittendarſtellung, ſondern ihretwegen werde dieſe mitumfaßt, und eher ſei eine Tragödie ohne

dieſe, als ohne jene möglich. Dieß iſt in ſeiner ſinnvoll empiriſchen Weiſe naiv, aber durchaus treffend geſagt; naiv, weil der innere Zuſammenhang zwiſchen Charakter und Handlung nicht philoſophiſch entwickelt iſt. Es fehlt das Band, das vom Einen zum Andern führt; es müßte aufgezeigt ſein, wie das Erhabene des Subjects, das zuerſt den Vordergrund einnimmt, dem abſolut Erhabenen des Schickſals Platz macht, jedoch nicht ſo, als ob beide nur ein Nebeneinander wären und das Erſte vom Zweiten äußerlich verdrängt würde, ſondern ſo, daß das Erhabene des Subjects als Bruchtheil eines Ganzen erſcheint, das in ihm ſelbſt, aber nicht in ihm allein, ſondern in der Vielheit von Individuen, zunächſt in der ganzen Gruppe der in dieſer Darſtellung Vereinigten, in verſchiedenen Verhältniſſen der Wechſel-Ergänzung von Recht und Unrecht gegenwärtig iſt und von dem es verſchlungen wird, weil es nur Bruchtheil und zwar auf Trennung des Ganzen ausgehender Bruchtheil war. Dieß iſt der tragiſche Prozeß, wie er in §. 117 ff. auseinandergeſetzt iſt, und wir dürfen jetzt auf dieſen Abſchnitt mit der einfachen Bemerkung zurückverweiſen, daß keine Geſtalt der Kunſt dieſen Prozeß ſo rein und ſcharf zur Erſcheinung bringt, als das Drama. Bei Ariſtoteles fehlt dieſe Begriffs-Entwicklung, weil ihm die tiefere Idee des Schickſals fehlt, ſtatt welcher er einfach empiriſch: Handlung, Umſchwung, Glück und Unglück ſetzt, und ebenſo, weil ihm der tiefere Begriff des Charakters fehlt, wie er als eine Form deſſelben allgemeinen Geiſtes, der als Schickſal über ihn kommt, ſich ſelbſt dieſes Schickſal ſchmiedet, weil er in den Zuſammenhang des Ganzen trennend eingreift. Sein Satz iſt dennoch höchſt wichtig und fruchtbar, denn die Geſchichte des Drama, namentlich des neueren, zeigt, wie häufig man der falſchen Anſicht folgte, als ob Charakterzeichnung bei vernachläßigter Handlung ſchon ein Drama ſei. Dieß heißt für uns: bei dem Erhabenen des Subjects verweilen, ſtatt von da zum abſolut Erhabenen der Weltordnung fortzugehen. Die dramatiſche Conception geht nicht von den Charakteren, ſondern von der Situation aus und man kann beobachten, daß dem ächten Dichter häufig das Charakterbild aus den Bedingungen des Schickſals erwächst. So fordert z. B. die Handlung im Othello ein Weib, das ſo wehrlos, ſo unfähig iſt, die Zunge zu brauchen, daß ihre Unſchuld trotz allen Mißhandlungen zu ſpät an den Tag kommt. Aus dieſer Bedingung iſt wie aus einem zarten Keime dem Dichter ein himmliſches Bild verſchleierter, ſtiller, ſüßer Seelenſchönheit, reiner Sanftmuth hervorgewachſen. So entwickelt das ächte Genie den Charakter vorneherein aus dem Schickſal und vereinigt organiſch die Kräfte, welche für dieſe beiden Seiten erforderlich ſind, in richtigem Verhältniß. Dieſe Vereinigung iſt ſelten, die Talente und Richtungen ſind ſo vertheilt, daß Mancher einen Charakter zeichnen, aber keine Handlung, die vorwärts geht und zu einer großen Entſcheidung drängt, componiren kann.

Wir dürfen schon hier, obwohl wir diesen Punct an seinem Orte noch ausdrücklich in's Auge fassen müssen, unsern Satz durch die Erscheinung im Gebiete der Komödie beleuchten, daß man so häufig humoristische Charakterschöpfung ohne lebendigen Gang und Wirkung der Fabel oder wohl angelegte Intrigue bei dürftiger Charakterzeichnung findet. Das Talent der Charakterschöpfung ist an sich bedeutender, als das der Fabelschöpfung, aber Angesichts der spezifischen Forderung der Dichtungsart ist das letztere das strenger geforderte und so allerdings das vorzüglichere. Doch wir haben hier zunächst das ernste, das tragische Schicksal im Auge, und bemerken noch zum Schlußsatze des §.: im Drama muß das Tragische darum am vollsten und reinsten zur Darstellung kommen, weil seine ganze Majestät aus dem Gange einer gegenwärtigen Handlung sich entwickelt. Das Schicksalsgefühl ist ein Gefühl des unendlich Drohenden, dann plötzlich Eintretenden, es wird in seiner ganzen Stärke nur da erweckt, wo vor unsern Augen, jetzt, in diesem Augenblick das Ungeheure geschieht.

§. 900.

In derselben Form des gegenwärtigen Entstehens einer Handlung aus den Charakteren durch das geistige Mittel der Sprache, wodurch die dramatische Dicht-Art den tragischen Prozeß in seiner ganzen Tiefe und Straffheit zur Erscheinung bringt, ist es begründet, daß sie auch sein komisches Gegenbild in einer Vollkommenheit und Selbständigkeit ohne Gleichen zu erzeugen vermag. Das einfach Schöne in seiner ganzen Anmuth kann sie in diese Bewegungen stürmischer verwickeln oder unversehrter in sie einflechten. Sie ist daher der vollendetste Ausdruck der allgemeinen Grundformen des Schönen und auch in diesem Sinne kehrt durch sie das System in sich selbst zurück.

Der §. nimmt seinen ersten Satz aus dem Schlusse der Anm. zum vorh. §. deßwegen auf, weil für das Komische die Form der Gegenwart seine ganz besondere Wichtigkeit hat, und ebenso verhält es sich mit dem Mittel der Sprache, das darum hier ausdrücklich noch einmal betont werden mußte. Das Komische ist diejenige unter den Grundformen des Schönen, in welcher am sichtbarsten der Accent nicht auf dem Factischen liegt, sondern auf dem Bewußtsein, seinen Widersprüchen, ihrer Auflösung. Sein volles, wahres Bild muß also erst da möglich sein, wo es als komischer Charakter vor uns tritt, in Redeform sein Inneres selbst bekennt, so daß wir in die Widersprüche seines Bewußtseins hineinsehen, daß er in seiner unendlichen Naivetät gegenwärtig von uns belauscht wird. Er hat wohl die Lauscher im Stücke um sich, als subjectiv humoristischer Charakter belauscht er sogar sich selbst, aber der Bruch löst sich darin nicht ganz, der völlig durchsichtige

komische Act ist nur im Dichter, wir folgen ihm und stehen als die Lauscher über den Belauschten und Lauschern im Stücke: die komische Scala, welche in §. 182 aufgewiesen ist. Die ganze Lehre vom Komischen, namentlich von der Posse und vom Humor, wies überall schon auf das Drama hin, klang fühlbar dramatisch, da in jedem Sinn ein Wechsel-Act zwischen Spieler und Zuschauer gesetzt war. Wir haben im Epos komische Bestandtheile, wir haben einen komischen Roman, komische Lyrik gefunden; die letztere ist doch kein häufiger, kein reicher Klang, dieß widerspräche der Poesie der Empfindung; die epische Breite ist ein Hinderniß, daß ein Moment, das auch hier noch, wie im Tragischen, besonders hervorgehoben werden muß, nämlich die absolute Plötzlichkeit des Komischen recht zum Durchbruch komme. Der komische Blitz ist der Form der Gegenwart vorbehalten, die sich nach der Zukunft spannt. Wie das Schicksal in den Reibungen des komischen Charakters mit der Außenwelt zum Zufalle wird und an die Stelle der Nemesis die bloße Verlegenheit tritt, ist in der Lehre vom Komischen auseinandergesetzt und kann danach ein Schein des Widerspruchs mit dem Satze, daß das Drama den Zufall aufhebe, wie keine andere Kunstform, nicht entstehen. — Die Schönheit der harmlosen Anmuth wird im tragischen und komischen Prozeß ihre wesentliche Stelle finden; sie wird wie eine Blume am schäumenden Wassersturze stehen und gerettet oder mit in seine Wirbel hineingerissen werden. Dieses Schicksal wird ein mehr äußeres oder mehr inneres sein, Clärchen folgt dem Geliebten durch freien Entschluß in den Tod, Gretchen im Faust wird erst innerlich zerrissen, um dann in erhabener Fassung zu sterben; im Komischen theilt die naive Lustigkeit der Anmuth harmlos das komische Spiel, durch Schmerzen geht der tiefere und freiere Humor einer Rosalinde und Porzia. — So treten denn jene Grundformen, die in der Metaphysik des Schönen entwickelt sind und den Unterbau des ganzen Systems bilden, aus ihrer Tiefe herauf und bilden in scharfer Gliederung ebensosehr die Spitze der Pyramide. Das System kehrt also durch die Poesie und im höchsten Sinne durch die dramatische nicht nur überhaupt in seinen ersten Theil als die reine, geistige Gestalt des Schönen (vergl. §. 863, Anm. 1.), sondern auch speziell in dessen unterschiedene Formen mit gefüllter Intensität zurück.

§. 901.

Der dramatische Styl entnimmt sein Grundgesetz aus dem Momente des 1.
Fortgangs vom Charakter zur Handlung, er ist wesentlich vorwärts drängend, spannend und durchschlagend. Danach bestimmen sich die einzelnen Elemente der 2.
Darstellung: das in engerem Sinn epische der Erzählung nimmt höhere Bewegtheit an, das lyrische im Monologe darf sich nicht in die Innerlichkeit

der bloßen Empfindung oder des Denkens vertiefen, sondern muß durch Affect auf die Handlung lebendig überleiten, der Dialog darf nicht ein bloßer Austausch von Gründen oder Gefühlen, sondern muß wechselseitig wirksam sein, etwas in der Sachlage verändern. Das Feuer der Bewegung ergreift auch die einzelnen poetischen Mittel, namentlich die Tropen. Die entsprechende rhythmische Form ist der steigende, strebende Jambus.

1. Der epische Styl hat sein Grundgesetz im Standpuncte des Seins, der Substantialität, der Bewegung auf ruhiger Grundlage, der dramatische im Standpuncte des Werdens, nämlich des Werdens der That und des Schicksals aus dem Innern. Er ist daher ganz bewegte Linie, die vorwärts geht, ganz Bahn; spannt sich die Handlung dem Wesen nach von der Gegenwart nach der Zukunft, so muß sich dieß natürlich auch im Styl ausdrücken: er muß vor Allem spannend sein. Es gibt freilich einen Mißbrauch, einen athemlos vorwärts hetzenden, jagenden Styl: die Eile muß ihre Weile, das Bild der Charaktere und ihrer Lagen muß Zeit haben, sich zu entwickeln; die Franzosen besonders neigen zum Uebermaaß der spannenden Bewegung, aber was am meisten und in Deutschland vor Allem Noth thut, ist die Warnung vor beschaulichem Weilen und Kleben, und nicht stark genug kann man unsern Dichtern zurufen: was nicht vorwärts drängt und daher nicht spannt, ist nicht dramatisch. Die Spannung löst sich von Stadium zu Stadium in Entscheidungen auf, bis der Schluß die letzte bringt; auf der Spitze des Messers schwebt die Handlung, ein Schlag, und der Würfel fällt. Hier wird die Spannung zur Ueberraschung; der subjective Ausdruck des Aristoteles, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erwecke, ist durch den Begriff des Schreckens, doch in einzelnen Momenten der Tragödie und in Schauspiel und Komödie auch den der Freude und der komischen Erschütterung zu ergänzen. Daß sie in der Spannung vorbereitet ist, schwächt die Ueberraschung nicht. Der Gang ist also in vollem Gegensatze gegen den epischen ein stoßweiser, das Merkmal des Plötzlichen, was in allem Erhabenen und Komischen liegt, wird zum Styl-Merkmale, und ebenso stark ist hier unsern Dichtern zuzurufen: was nicht blitzt, durchschlägt, zündet, ist nicht dramatisch. Der Mißbrauch liegt freilich auch auf diesem Puncte nahe genug, aber von den zwei Uebeln: zu wenig oder zu viel Schlag und Erschütterung ist das letztere das, was nur am Maaße sündigt, das erstere am Wesen der Dicht-Art. Göthe hat in allen seinen Dramen keinen Moment, der so rein und ächt dramatisch wäre, wie der, wo Alba den Egmont in den Palast reiten, vom Pferde steigen sieht, und den folgenden, wo er ihn verhaftet. Iphigenie und Tasso sind unsterbliche Seelengemälde ohne wahrhaft dramatische Spannung und Ueberraschung. Schiller dagegen ist überall reich an solchen Momenten, wo alle

Herzen klopfen, jeder Nerv ſich ſpannt und dann der Blitz der Entſcheidung zuckt. Wie wirkungsvoll hat er, um nur dieß Eine zu erwähnen, die Scene der Ermordung Geßler's behandelt, wo wir Tell lauernd wiſſen, wo — ein äußerſt glückliches Motiv — die flehende Armgart eintritt, Geßler ihr gegenüber den Uebermuth auf den Gipfel ſteigert und mitten in der harten, ſtolzen Rede vom Pfeil durchbohrt ſein: „Ich will" — ſtöhnend mit dem Ausruf abbricht: „Gott ſei mir gnädig!" und vom Pferde ſinkt. Der Großmeiſter aber in ächt dramatiſcher Spannung und Ueberraſchung iſt Shakespeare; wir weiſen nur auf die Scene der Ermordung Duncan's im Makbeth hin. Lady Makbeth in grauenhafter Angſt befindet ſich auf der Bühne; ihre Worte: „er iſt daran" ſind ein Abgrund ſpannender Bangigkeit, dann bemerke man das tiefe künſtleriſche Motiv, daß Makbeth, ehe die That geſchehen iſt, noch einmal oben erſcheint und fragt, was es gebe; dieß iſt ein Verweilen, das uns zeigt, wie beide Gatten von den gleichen Schrecken der Gewiſſensangſt durchbohrt ſind; endlich tritt jener ſtarr, ſtier mit den Worten auf: „ich hab' die That gethan" und es folgt die Schilderung ihrer Ausführung und ſeiner innern Zuſtände, die eine Unendlichkeit von Entſetzen in ſich ſchließt.

2. Das Epiſche im allgemeineren Sinne des Worts, wie es ſich im Dramatiſchen erhält, iſt das Geſchehen überhaupt, das freilich hier zu einem intenſiven Handeln wird. Es bedarf aber dieſe Dicht-Art eines epiſchen Elements in engerer Bedeutung: dieß iſt die Erzählung. Sie iſt nöthig, um Solches, was der Länge der Zeit und der Maſſe des Stoffs wegen nicht in gegenwärtiger Handlung dargeſtellt werden kann, doch vorzubringen, ferner um Gräßliches, was, unmittelbar vor das wirkliche Auge gebracht, unerträglich wäre, nur im Spiegel des Bewußtſeins eines Zweiten zu zeigen, ein Mittel, das jedoch dem Schauder nur den graſſen ſtoffartigen Charakter nehmen, nicht ihn erſparen ſoll, ja denſelben im geiſtigen Reflexe vielmehr unendlich ſteigert (vergl. §. 388, 1.). Dieß epiſche Element, in's dramatiſche verſetzt, muß nun natürlich, von dem Charakter des letzteren ergriffen, einen beflügelten, ſchlagenden, kürzeren Styl annehmen. Bei den Alten waren die Berichte von Boten, Wächtern u. ſ. w. als ſtehende Form neben den lyriſchen Geſängen in der Tragödie unterſchieden und geläufig, ſie haben noch mehr ſpezifiſch epiſchen Ton und lieben größere Länge, als die modernen Erzählungen, wo das dramatiſche Gefühl in dieſen Theil ſtärker eingedrungen iſt. Man vergleiche mit antiken Erzählungen die zwei in Göthe's Iphigenie, wo dieſe das Schickſal ihres Hauſes, Oreſtes die Ermordung ſeiner Mutter berichtet, man bemerke namentlich, wie gern die raſche Rede in's Präſens übergeht, und man wird den Unterſchied erkennen. Es gibt innerhalb dieſes Charakters der dramatiſchen Erzählung wieder einen Unterſchied des mehr Epiſchen, mehr Lyriſchen und mehr ſpezifiſch Drama-

tiſchen; mehr epiſch werden wegen des Gezogenen und Maſſenhaften im Stoffe z. B. Berichte von Reiſen, Schlachten, Zurüſtungen zu einer Unternehmung ſein, mehr lyriſch Erzählungen von tief ſtimmungsvollen Momenten wie im Hamlet die herrliche Erzählung von Ophelia's Tod: „es neigt ein Weidenbaum ſich über'n Bach;" mehr rein dramatiſch alle Schilderungen kritiſcher Schickſalsmomente, wie Wallenſtein's Erzählung von dem Abend vor der Lützner Schlacht, oder furchtbarer Thaten, Verübung eines Mords u. ſ. w. — Der Monolog iſt lyriſch als ein mehr oder minder empfindungsvolles Inſichgehen des Subjects. Er bildet ſubjective Ruhepuncte im Gedränge, in der ſtürmiſchen Reibung der Kräfte, im vorwärts drückenden Gange der Handlung. Er iſt aber, da hier Alles in der helleren Sphäre des Bewußtſeins geſchieht, zugleich weſentlich Moment der Selbſtbeſinnung, denkend, gnomiſch in der weiteren Bedeutung des Worts. Daher iſt er beſonders motivirt und kehrt in faſt regelmäßigen Pauſen wieder, wo der Held lange zweifelt, oder wo er in der Einſamkeit des Böſen einer Welt gegenüber ſeine Plane überlegen muß, oder wo den Verbrecher von Stadium zu Stadium ſein Gewiſſen überfällt; ſo im Hamlet, Wallenſtein, Makbeth, Richard III, Othello. Allein der Dichter muß ſich hüten, daß er darüber nicht das Grundgeſetz, die Beziehung auf die Handlung vergeſſe; der Monolog, mag er mehr oder weniger Beſinnung enthalten, ſoll vom Affecte getragen ſein, aus ihm fließen, in ihn auslaufen, am Bande des leidenſchaftlichen Wollens bleiben, die Handlung negativ durch Hemmung oder poſitiv durch Eingreifen fördern. Wie draſtiſch ſind Hamlet's reflexionskranke, ſelbſt Fauſt's von Wiſſensdurſt glühende Monologen! Die moderne, namentlich deutſche Poeſie iſt ſeit langer Zeit auf dem beſten Wege, im Monologe lyriſch zu ſchwelgen und philoſophiſch zu grübeln, ja er iſt ihr recht die Zufluchtſtätte für ihre Scheue vor Handlung. Man darf unter Verwahrung vor ſolchem Abweg allerdings einen mehr lyriſchen, mehr betrachtenden, mehr dramatiſchen Monolog unterſcheiden. Juliens Monolog vor der Brautnacht, Egmont's Monolog im Gefängniß z. B. iſt lyriſch, Makbeth's: „Wär's abgethan, wie es gethan iſt", Hamlet's: „Sein oder Nichtſein", Wallenſteins: „Wär's möglich" betrachtend, dagegen: „Du haſt's erreicht, Octavio", Buttler's: „Er iſt herein," Makbeth's vor dem Morde Duncan's „Iſt das ein Dolch?" ächt dramatiſch. — Der Dialog iſt, wie wir geſehen, die eigentliche Form, durch welche die Subjectivität der Lyrik in Wechſelwirkung und Kampf von Subjecten, dadurch in die Objectivität der Handlung übergeht. Da aber die Handelnden wiſſen müſſen, was und warum ſie wollen, und es gegeneinander vertheidigen, ſo iſt das Geſpräch zu großem Theil ein Austauſch von Gründen; namentlich ergibt ſich ganz von ſelbſt jene geflügelte Wechſelrede, die in kurzen Sätzen Behauptung und Einwendung herüber und hinüberwirft: die Stichomythie. Allein gerade

hier zeigt ſich der Unterſchied vom logiſchen Geſpräche an der Eile und Leidenſchaftlichkeit dieſes Zuwerfens. Der Dialog ſoll ja in die Handlung münden, er iſt ja im Drama der Ausdruck davon, daß der bewegte Geiſt ſich zur That erſchließt, Arm und Hand, Schwert und jeden körperlichen Stoff von innen heraus in Bewegung ſetzt, der Dialog muß eben der Hebel dieſes Uebergangs ſein. Das Feuer, das ihn darum beherrſchen ſoll, darf auch nicht bloß lyriſche Innigkeit ſein, die ſich in Wechſelgeſängen des Gefühls ergeht. Es beſteht allerdings auch im Dialog ein Unterſchied zwiſchen dem mehr Lyriſchen, wie namentlich in Liebes-Dramen (Romeo's und Juliens Geſpräch nach der Brautnacht z. B. erinnert unmittelbar an die Tage- und Wächter-Lieder des Minnegeſangs), in Parthieen des Jubels über Glück, der Wehklage über Unglück (ſo die geſang-artigen Wechſelklagen der Frauen in Richard III), zwiſchen dem mehr Logiſchen oder Gnomiſchen, wo es auf Rechtfertigung und Widerlegung ankommt, und dem eigentlich Dramatiſchen, wo der Affect entweder dunkler zu Grunde liegt, wie in den Geſprächen, durch welche Oedipus ſein eigenes Unheil erforſcht, der Ton der tiefen, furchtbaren Bangigkeit, in die der Unwille und die Ungeduld übergeht, oder wo er ganz ausbricht, der Entſchluß da iſt und die Vollziehung folgt; da aber ſchließlich Alles auf das letzte Moment führen ſoll, ſo muß dieß auch den erſteren Formen Ton und Farbe geben. Recht ganz dramatiſch ſind die vollen, gewaltigen Ergießungen affectvoller Beredtſamkeit, wo die kürzere Wechſelrede wie in prachtvollen Strom ſich ſammelt und hervorſtürzt; ein ſolcher Feuerſtrom iſt z. B. Apollon's Zornrede, womit er die Eumeniden aus ſeinem Tempel jagt (Eumeniden des Aeſchylus). Der dramatiſche Dialog hat ſo ſeinen Rhythmus im Wechſel des Gedrängten und Entwickelten, des kühler Betrachtenden, wärmer Gefühlten, heiß Gewollten, des Stockens, Laufens, Stürzens und es iſt eine feine Sache darum, ihn in dieſem Sinne mit poetiſch muſikaliſchem Ohre zu belauſchen.

3. Daß jene Mittel, wodurch die Sprache aus einem todten Organe der Proſa zum idealen Leben, aus der Farbloſigkeit zur Farbe gerufen wird und die wir in §. 850—854 beſprochen haben, im Drama zur vollſten Kraft gelangen, bedarf keines Beweiſes. Namentlich wird die Rede beſonders lebhaft in den ſogen. Figuren ſich bewegen. Der Tropus wird wie in der Lyrik die kühnere Metapher dem auseinanderhaltenden und begründenden Gleichniſſe vorziehen. Wir verweiſen ſpeziell auf das, was in §. 854 über den Unterſchied der Style in dieſer Sphäre geſagt iſt; jetzt handelt es ſich zwar von einem Unterſchiede der Zweige und der große Gegenſatz der Style beſteht neben dieſem ſo, daß jede Stylrichtung in Epos, Lyrik, Drama ihren allgemeinen Charakter bewahrt; doch nicht, ohne ihn zu modificiren, und zwar ſo, daß auch der plaſtiſch ideale Styl im Drama die überraſchenderen, phantaſtiſcheren Bilder liebt, die übrigens dem charak-

teriſtiſchen Styl eigen ſind. Wir haben ſchon zu jenem §. bemerkt, daß die griechiſchen Tragiker reich ſind an ſolchen wie aus traumhaft dunklem Grunde ſeltſam aufglühenden Bildern, die an Shakespeare erinnern. Die feurig bewegte Stimmung des Drama wühlt die Phantaſie leidenſchaftlicher auf, der ſpannende Gang läßt keine Zeit, das Bild zu begründen, zu rechtfertigen, es muß ſchlagartig wirken, zuerſt befremden, dann wie in Blitz beleuchten, überzeugen. — Es iſt der genitale Takt der Griechen, der ſie führte, den Jambus als dramatiſchen Vers auszubilden. Wie ganz ſein Charakter der dramatiſchen Bewegung entſpricht und wie der Trochäus der Spanier eine aus Feierlichkeit und lyriſchem Verhauchen gemiſchte, undramatiſche Stimmung mit ſich führt, iſt ſchon im Abſchnitte von der Rhythmik geſagt. Die längere, breitſpurigere Bahn des Trimeter im Unterſchiede von der kürzeren des fünffüßigen Jambus im neueren Drama bezeichnet aber auch nach dieſer Seite den Gegenſatz der Style. Färbung und Belebung durch Zwiſchenklang anderer Metren (Anapäſte und Spondäen), durch einen Kampf von Wort- und Vers-Accent, durch die Wechſel des Verhältniſſes zwiſchen Wortfuß und Versfuß fehlt natürlich auch dem Jambus nicht; daß er im claſſiſchen Drama von lyriſchen Strophen unterbrochen wird, gehört nur ſoweit hieher, als die Einflechtung von Reimen im modernen Drama als Ausdruck durchbrechender lyriſcher Stimmung, der freilich ſparſam ſein ſoll, dieſem Formwechſel ungefähr entſpricht. Durchherrſchender Reim, wie z. B. in Göthe's Fauſt, kann nur für die Spezialität eines Drama gerechtfertigt werden, das ſich in innerliche Tiefen verſenkt, die von der Dicht-Art im Ganzen mit Recht vermieden werden, daneben aber das Phantaſtiſche und Naturaliſtiſche walten läßt. Der Gebrauch der Proſa hängt mit dem Styl-Unterſchiede zuſammen, den wir erſt im Folgenden aufnehmen. Im hohen Drama wird er da begründet ſein, wo eine graſſe Wirklichkeit durchbricht, wie im Makbeth, wo die Lady als Nachtwandlerinn auftritt, im Fauſt nach den Blocksbergſcenen, wo der Held das Schickſal Margaretens erfahren hat und, nachdem ihm die Augen ſo fürchterlich aufgegangen, dem Mephiſtopheles die wilden Vorwürfe macht. Komiſche Einſchiebungen werden ebenfalls paſſend in proſaiſcher Sprache reden, dieß entſpricht der Natur des Komiſchen, obwohl es nicht nothwendig durch ſie gefordert iſt.

§. 902.

In keinem Kunſtwerke hat die Compoſition ſo hohe Bedeutung wie im dramatiſchen. Die Zeit und den Raum, in die ſie ihre Handlung ſetzt, idealiſirt ſie im Sinne der Zuſammenziehung und des gemäßigt freien Wechſels. Die Handlung ſelbſt beherrſcht durch ſtrenge Einheit die ihr untergeordnete, ſparſame Vielheit von einzelnen Handlungen, worin die Epiſode nur die

beſchränkteſte Geltung hat, und theilt wie das Epos ihre Gruppen vor Allem in Hintergrund und Vordergrund. Sie bewegt ſich weſentlich in wirkſamen Contraſten, ſchreitet in ſtraff bindender Motivirung fort, wirft die retardirenden Momente im Wachſen und Anſchwellen des herrſchenden Pathos und hinter ihm der Schickſalsmacht mit beſchleunigtem Gang und kurzen Ruhepuncten nieder und gliedert ihren Rhythmus in Schürzung, Verwicklung, Löſung des Knotens oder Kataſtrophe: eine Dreiheit, die ſie mit der epiſchen Compoſition theilt, die ſich aber hier in beſtimmte Einſchnitte, Acte genannt, zerlegt, welche ſich naturgemäß zur Fünfzahl erweitern und wieder in einzelne Auftritte zerfallen.

Der oberſte Satz des §. iſt genauer ſo auszudrücken: kein Werk der Kunſt iſt ſo ganz Compoſition wie das Drama, denn in keinem wird aller Stoff ſo durcharbeitet und alles Einzelne ſo ganz und ſtraff in einen Zuſammenhang gerückt, worin es ſeine ganze Bedeutung durch die Beziehung zum Andern hat. Das iſt die weitere, ſpezifiſch künſtleriſche Bedeutung jenes Ariſtoteliſchen Satzes, den wir in §. 899 zunächſt nur für den Inhalt an ſich, das Weltbild des Drama und das Verhältniß ſeiner Seiten, geltend gemacht haben, des Satzes, daß in der Tragödie nicht die Menſchen, ſondern die Zuſammenſtellung der Begebenheiten, die Behandlung des Mythus (der Fabel) die Hauptſache ſei; Ariſtoteles fügt eine feine Vergleichung mit der Malerei hinzu: ein monochromes, gut componirtes Bild erfreue weit mehr, als ein anderes mit planlos aufgetragenen ſchönen Farben. Die Farbe entſpricht der Charakterzeichnung, überhaupt aber aller Einzelſchönheit, allem einzelnen Effecte, wodurch im Zuſchauer ein Intereſſe erweckt wird, das ſtoffartig iſt, wenn es ſich nicht in das reine Intereſſe für das Ganze und ſeinen Gang aufhebt, in welchem Alles ſich gegenſeitig bedingt, hält und trägt. — Was nun zuerſt die allgemeinen Exiſtenzformen, Raum und Zeit, betrifft, in denen das Drama ſich bewegt, ſo gehen wir über die Frage von den ſogenannten Einheiten derſelben in Kürze weg, um eine längſt abgethane und veraltete Debatte nicht müßig aufzuwärmen. Es iſt ſchon dadurch, daß der §. den Begriff der Einheit erſt bei der Handlung einführt, dem Anſinnen ausgewichen, uns noch einmal mit den Franzoſen und ihrem mißverſtandenen Ariſtoteles zu beſchäftigen. Oft genug iſt es geſagt, daß die Poeſie und am entſchiedenſten das Drama die Zeit idealiſirt, indem die Strecken derſelben, worin nichts an ſich Bedeutendes, nichts für die gegenwärtige Handlung Bedeutendes geſchieht, für ſie gar nicht vorhanden ſind. Allerdings darf man aber ebendarum nicht an den Unterſchied der gemeinen Zeit von der empiriſchen ausdrücklich erinnern, wie in jenen neueren, namentlich franzöſiſchen Effectſtücken geſchieht, welche buchſtäblich ankündigen, daß zwiſchen den Acten zehn, zwanzig und mehr Jahre ver-

ſchwunden zu denken ſind, und Perſonen, die im erſten Act als Jünglinge auftreten, im letzten als graue Greiſe vorführen. Die Idealiſirung der Zeit iſt, wie alles Schöne, eine Zuſammenziehung und derſelbe Begriff gilt zunächſt auch von der Behandlung des Raums: das weite Sehfeld des Epos zieht ſich in einen verhältnißmäßig engen Raum mit nur angedeuteter Ferne zuſammen, die empiriſche Weltbreite hat für uns in dem Augenblicke, wo der höchſte Lebens-Inhalt ſich auf den gegenwärtigen ſchmalen Punct verdichtet, gar keine Exiſtenz. Allein die Phantaſie, von innen heraus arbeitend, dem Kerne, der Handlung die umgebende Sphäre von innen heraus ſetzend, kann mit ihren geiſtigen Schwingen dieſen Inhalt in jedem Moment auf einen andern Punct des Raums hinübertragen; iſt nur der innere Zuſammenhang gerechtfertigt, ſo mag das Wo durch die mitwirkenden äußern Motive beſtimmt werden. So wird hier die Idealiſirung zum freien Wechſel, allein der Begriff der Zuſammenziehung erhält ſich, tritt noch einmal auf. Willkür im Gebrauche dieſer Freiheit iſt nämlich ihr ſelbſt im Wege, indem ſie gerade an die empiriſche Wirklichkeit erinnert, wo ſie in idealem Schwung über ſie hinfliegen wollte. Zu häufiger Wechſel des Orts beunruhigt, erinnert durch dieſe Unruhe an die proſaiſche Arbeit der gemeinen Raumüberwindung, weiſt hinaus auf die unendliche Breite des Raums, die wir in der Concentration der Handlung auf einen Punct deſſelben vergeſſen ſollten, und wirkt wie eine bunte, naturaliſtiſch behandelte Baſis als Piedeſtal eines plaſtiſchen Monuments. Bekanntlich iſt bei Shakespeare der raſche Wechſel durch die Armuth der damaligen Theater-Einrichtung entſchuldigt und tritt die unpoetiſch ablenkende Wirkung erſt ein, wo dieß mit dem Reichthum unſerer ſceniſchen Mittel nachgeahmt wird.

Dagegen ſteht als unverbrüchliches Geſetz die ſtraffe Einheit der Handlung feſt. Die Handlung zerlegt ſich in untergeordnete Handlungen, es geſchieht natürlich Mehreres in der Art, daß zunächſt die verſchiedenen Ereigniſſe nebeneinander getrennt herzulaufen ſcheinen. Im Wilh. Tell z. B. wird auf verſchiedenen Puncten das Volk mißhandelt, dann tritt neben dem Helden die berathende Thätigkeit anderer Volkshäupter hervor u. ſ. w. Die Einheit muß zeitig dieſe Fäden zuſammenfaſſen und ihnen ihr bindendes Centrum geben. Von Beiſpielen, wie ein Faden ſich trennt, das Intereſſe von der Haupthandlung abzieht und ſtörend nach einer andern wendet, ſtehe hier ſtatt vieler die Ausweichung vom heroiſchen Inhalt zu einer Liebesgeſchichte und Colliſion der Leidenſchaft im Götz von Berlichingen; von tiefer Verbindung einer doppelten Fabel hat dagegen §. 500, Anm. 1 ein Beiſpiel aufgeſtellt im König Lear. Shakespeare liebt dieſe Compoſitionsweiſe namentlich in der Komödie; hier verkittet er durch Ineinandergreifen der einzelnen Handlungen und durch Contraſte feſt und täuſchend die zwei Beſtandtheile, aber doch nur pragmatiſch, nicht wahrhaft innerlich; die

Bemühungen, im Kaufmann von Venedig, im Sommernachtstraum, in der gezähmten Keiferinn eine organisch herrschende Einheit aufzuzeigen, werden gegen das Zugeständniß vertauscht werden müssen, daß der Dichter es im Lustspiele leichter nahm, als in der Tragödie. Der Kitt gleicht jenem Kalke alten Mauerwerks, der so fest ist, daß eher die Steine brechen, als die Fugen sich lösen lassen, ist aber doch nur Kitt. Es ist überhaupt eine gewagte Sache, zwei symmetrische Fabeln ohne Störung des Verhältnisses zwischen Ueberordnung und Unterordnung nebeneinander herzuführen und die Aufgabe wird nicht leicht wieder so gelöst werden wie im König Lear. Die einfache, natürliche Composition wird in klarer Unterordnung eine Mehrheit von Zweig-Handlungen um die Haupt-Handlung so gruppiren, daß dieselben als Verästung ihres Stammes sich leicht zu erkennen geben. Sie dürfen sich nur nicht, auch in der reicheren Fabel des charakteristischen Styles nicht, zur epischen Fülle ausbreiten. Daß in dieser Ausbreitung vollends das Episodische auf den denkbar engsten Spielraum eingegrenzt wird, ergibt sich aus dem Grundgesetze straff angezogener Einheit. Es kann sich hier nur darum handeln, daß eine Scene etwas weiter ausgeführt wird, als der Zweck, die Handlung zu fördern, es erheischt, niemals darum, ob eine Scene sich einschieben dürfe, die diesem Zwecke nicht dient, sie wäre denn klein und anspruchlos. Die breitere Ausführung mag z. B. die Absicht haben, den Typus eines Standes, die Form gewisser Culturzustände zu einer relativen Selbständigkeit des Bildes zu entwickeln, aber sie sei nach Anfang und Ende fest eingefugt in den Bau des Ganzen. Einige Beispiele gibt §. 496, Anm. — Zwischen dem Momente der Einheit und Vielheit liegt als Mittelglied eine Zweiheit, nämlich jener Unterschied von Hintergrund und Vordergrund, den wir schon im epischen Gebiet (§. 870, a.) aufgeführt haben und der in seiner Anwendung auf das Drama nicht verwechselt werden darf mit dem verwandten Begriffe, wie er in §. 122 ff. aufgestellt ist, um das Wesen der tragischen Bewegung zu bestimmen. Jetzt hat er spezifisch künstlerische Bedeutung. Hintergrund ist z. B. in Romeo und Julie der Zwist der Familien (wesentlich bedeutend als Schooß, woraus das tragische Geschick hervorgeht, doch im Colorit mit Recht nur wenig ausgeführt), im Othello der Krieg Venedigs, im Wallenstein sind es ebenfalls die Kriegsverhältnisse, in Wilh. Tell das sich verschwörende, dann handelnde Volk. Der Hintergrund ist der Boden, worauf die Handlung vor sich geht, deutet auf das Massenhafte, das breite Weltwesen hinaus; dieß verhält sich ähnlich im Epos, aber hier wird der Hintergrund breit ausgeführt, im Drama soll er nur eben so viel Entwicklung genießen, daß er dem Vordergrunde, der Haupthandlung, ihre Voraussetzung, begleitende Erklärung, Atmosphäre, Stimmung gibt, wie dem Wallenstein seinen „Pulvergeruch".

Die Herrschaft starker Contrastwirkungen neben den milden ergibt sich aus dem durchschlagenden, stoßweisen Gange des Drama. Sie liegen theils in den Charakteren, theils in den Handlungen. So steigert Shakespeare die Schwärze von Makbeth's That durch Duncan's reine Güte, wobei er den Tadel der Schwäche unterdrückt, welchen seine Quelle, die Chronik, enthielt, so die Furchtbarkeit des Mords durch den friedlichen Eindruck der Schwalbennester, der balsamischen Luft, unter welchem Duncan in Makbeth's Schloß tritt. Strenge Motivirung folgt als unverbrüchliche Forderung daraus, daß der dramatische Dichter seinen Stoff in das straffste Netz der ethischen Causalität schnüren muß. Dieß scheint mit der Forderung des stoßweisen Fortschritts, der entscheidenden Ausbrüche, kurz mit dem hier so stark waltenden Momente der Plötzlichkeit in Widerspruch zu stehen. Allein wir haben bereits gesagt, daß gründliche Vorbereitung nicht die Ueberraschung aufhebt. Der Durchbruch einer Summe von Kräften zu einer starken Wirkung ist immer etwas wirklich Neues, obwohl nur ein reif gewordenes Maaß dessen, was vorher schon da war. Die Motivirung muß vor Allem eine innerliche sein, d. h. Pathos und That muß aus dem Charakter, indem er bestimmte äußere Umstände vermöge seiner ganzen Organisation zu Triebfedern erhebt, mit innerer Nothwendigkeit fließen. Schwieriger ist die Frage, wie weit die Motivirung bestimmter Momente einer Handlung an das Aeußere anknüpfen soll. Göthe erzählt z. B. (Eckerm. Th. 1, S. 196 ff.), Schiller habe seinen Geßler ohne äußern Anlaß auf den grausamen Gedanken kommen lassen wollen, daß Tell dem Kind einen Apfel vom Kopfe schieße, mühsam habe er ihn dahin gebracht, diesen Gedanken dadurch zu motiviren, daß der Knabe vorher die Geschicklichkeit des Vaters rühme, einen Apfel vom Baume zu schießen. — Ihre besondere Wichtigkeit hat die Motivirung auf dem Puncte, wo die Entscheidung eintritt. Der Deus ex machina war bei den Alten etwas Anderes, als bei den Neueren. Eingriff einer Gottheit erschien ihnen nicht als etwas blos Aeußerliches, weil die Gottheit zum Voraus die Persongewordene sittliche Macht war, welche die neuere Kunst nur in die Menschen selbst legen und aus ihren Handlungen hervorspringen lassen darf. An die Stelle der Götter sind in der modernen Poesie Fürsten, fürstliche Handbillets, Zufälle, Gelegenheiten zu Lebenserrettungen u. dergl. getreten, und solche Aeußerlichkeit der Motive ist nicht durch einen ethischen Zusammenhang entschuldigt wie der Eingriff jener Transcendenz. Wie der rechte Dichter Alles bindet, zeigt nichts besser, als eine Vergleichung bedeutender Dramen mit der epischen Quelle, wo sie aus solcher geflossen. Man sehe z. B. den Schluß der Novelle nach, die dem Othello zu Grunde liegt: hier wird Othello Jahre lang nach der Ermordung der Desdemona von Verwandten derselben getödtet.

Das Drama ist eigentlich eine Kette von Retardationen, denn seine Handlung ist wesentlich ein Kampf und dieser setzt Hindernisse voraus. Der intensiven Stetigkeit nach hat es also mehr Hemmung, als das Epos. Dagegen fällt in der Darstellungsform weg, was Göthe die rückwärts schreitenden Motive nennt: das Nachholen früherer Begebenheiten, und dem Inhalte nach nimmt das Epos eine ganze Welt breiter sinnlicher Retardationen auf, wie Seefahrten, Reisen u. s. w., welche im Drama diese Rolle nicht spielen können; seine Hemmungen liegen im Gebiete des Willens. Das Wesentliche ist nun aber, daß der Druck gegen die Hemmungen im Drama unendlich stärker ist, als im Epos; der Wille des Helden arbeitet unaufhaltsam vorwärts bis zum Umschwung. Wie treibt es Schlag auf Schlag dem Abgrunde zu im Makbeth, welche absolute Gravitation bis zum Schwindel ist in dieser Bewegung! Hier blicken wir zunächst wieder auf den Charakter zurück: die Hauptaufgabe ist das Wachsen und Anschwellen der Leidenschaft und vielleicht das schlagendste Beispiel die Vergiftung von Othello's Gemüth von dem Momente an, da Jago mit den Worten: „ha! das gefällt mir nicht" ihm den ersten, feinen Gifttropfen einspritzt, bis zu dem wahnsinnigen Aufruhr aller Kräfte und der unseligen That, die aus ihm fließt. Allein es schwillt gegen das Streben, das den positiven Mittelpunct der Handlung bildet, gleichzeitig die feindliche Welt an, was freilich in solchen Dramen, die auf politischem Boden spielen, sichtbarer vorliegt, als in diesem Bilde der Leidenschaft, wo der schließliche Gegner die drohende und endlich eintretende Entdeckung der Wahrheit ist; so im Jul. Cäsar, Coriolan, Makbeth, Hamlet, Wallenstein; der Held wirft zuerst die aufsteigenden Hindernisse nieder, dann aber zeigt sich, daß diese in stetem Druck, wie eine zusammenpressende Maschine, siegreich vorrücken, wiewohl ihre Organe im Sieg auch sich selbst Leiden bereiten. Es ist also eine ironische Doppelbewegung. Im Hamlet hat es der Dichter gewagt, den Helden selbst als fortwährend retardirenden, unter den furchtbarsten Vorwürfen gegen sich selbst zaudernden Charakter zu halten, und die schwere Aufgabe bewundernswerth so gelöst, daß der anwachsende, durch seine Halbmittel genährte Schub der feindlichen Welt ihn in dem Augenblicke zum ganzen Handeln bringt, wo er schon verloren ist. Eine so unerbittlich fortschreitende Bewegung fordert ihre Ruhepuncte, nur folgt von selbst, daß diese nach der andern Seite die Wirkung derselben erhöhen; es verhält sich genau wie mit den Pausen im Erhabenen der Kraft (vergl. §. 99): die vorhergegangenen Stöße zittern in ihnen nach und gespannte Erwartung sieht vorwärts auf das, was sie vorbereiten; ihre Ruhe verstärkt den Eindruck der vorhergehenden und folgenden Unruhe, sie gehören also ebensosehr zu den Contrasten. Ein solcher Ruhepunct ist im Makbeth die in anderem Zusammenhang schon erwähnte Scene, da Duncan in das Schloß seines

Mörders eintritt, dann die Pförtnerſcene nach der Vollziehung und vor der Entdeckung des Mords (wobei wir von der Frage abſehen, ob es paſſend ſei, daß ſie komiſch behandelt iſt); Lear's Schlaf iſt ein rührendes Ausruhen von den vorhergegangenen Stürmen auch für den Zuſchauer, aber ebenſo-ſehr ein Moment, wo wir uns für das Letzte, Traurigſte vorbereiten müſſen. Im Wallenſtein iſt das Liebes-Verhältniß zwiſchen Max und Thekla, auch das Aſtrologiſche ein wiederkehrender, zu ſehr ausgedehnter Ruhepunct, ein äußerſt wohlerfundener und ſchön ausgeführter die Scene, wo Wallenſtein zum letzten Mal, in der Stimmung milder Wehmuth, auftritt. Daß die Monologe im Allgemeinen ebenfalls unter dieſen Standpunct fallen, iſt ſchon zu §. 901, a. berührt; ſie beruhigen durch die Einkehr in ſich, es erſtreckt ſich aber die vorhergehende Wirkung in ſie herein und die kommende erzeugt ſich in ihnen.

Was nun den Rhythmus dieſer ganzen Bewegung und ſeine Tempi betrifft, ſo findet hier die deutlichſte und vollſte Anwendung, was §. 500, a. aufgeſtellt und erläutert iſt. Dort haben wir bereits einen Blick auf das Drama geworfen und gezeigt, wie ſich die Dreiheit der Hauptmomente, welche Ariſtoteles unterſcheidet, Anfang, Mitte und Ende, zu der Zweiheit der Schürzung und Löſung verhält, in welche er das Ganze der Tragödie ſetzt: die Schürzung zerfällt in Vorbereitung und ſteigende, ihren Gipfel erreichende Verwicklung, alſo in zwei Momente, und dann folgt als drittes die Löſung, die Abwicklung, in ihrer entſcheidenden Kriſis Kataſtrophe, als Bild des Schickſal-Umſchlags von Glück in Unglück die Peripetie genannt. Der Anfang oder die Vorbereitung heißt Expoſition, im Unterſchiede von der engeren Bedeutung des Wortes, welche ſich auf eine Erzählung beſchränkt, die zum Eingang von der Lage der Dinge Bericht erſtattet: die Expoſition (der Prologos in der Eintheilung der Griechen) im weiteren Sinne gibt das, woraus die Handlung als ihrem Keime ſich entwickelt, die Situation. Die Diagnoſe der ächt dramatiſchen Situation iſt weſentliche Eigenſchaft des ächten dramatiſchen Dichters und ſein beſter Glücksſtern, wenn er Stoffe findet, die ſie ihm darbieten. Die Lage eines Oedipus, einer Antigone, eines Oreſtes, Hamlet, das ſind dramatiſche Situationen. Natürlich iſt aber die Expoſition nicht ruhiges Bild, ſondern es geſchieht ſchon weſentlich etwas, wodurch die Handlung in Gang kommt, die Dinge ſich verwickeln müſſen, wie z. B. im Tell der Zuſtand des ſchönen Hirtenlandes unter dem Drucke der Vögte nicht etwa blos durch Schilderung und Gefühl ſich darſtellt, ſondern ſogleich neue Gewaltthaten der Tyrannei, Acte der Selbſthülfe, Entſchlüſſe zu Thaten auf der Seite der Schweizer erfolgen. Der mittlere Theil, die Verwicklung oder Schürzung, iſt die Strecke, worin recht die dramatiſche Spannung ihren Sitz hat, naturgemäß der ausgedehnteſte, der in die reichſte Reihe von Momenten ſich zerlegt.

So geht im Makbeth die Stufenfolge vom erſten Morde zum zweiten, dann zu der Hexenſcene, welche den Helden durch den innern Widerſpruch der Prophezeihungen in fieberhafte Wuth ſtürzt, dann zu der Ermordung der Familie Makduff's weiter, und in gleichem Schritte mit dieſer Reihe von Thaten läuft das Wachsthum der innern Zerſtörung und der Macht, welche die äußere Zerſtörung bereitet; mit der letzten Stufe, der That der wilden Grauſamkeit gegen Makduff's Familie, iſt der Held auf dem Gipfel angekommen, ja er hat den Fuß ſchon darüber hinausgeſetzt, das Aufſteigen iſt bereits entſchieden ein Herabſteigen. Ueberhaupt wird ſich der Moment des beginnenden Falles, die Vorbereitung der Peripetie, vermöge des innern, ironiſchen Widerſpruchs der Bewegung immer ſchon auf dieſer Strecke der Verwicklung einſtellen und ein Punct, wo er eintritt, eigentlich nicht nachweiſen laſſen, wohl aber wird ſich ein ſichtbarer Gipfel des Glücks aufzeigen laſſen, wo der Held, der die Vorboten ſeines Falls nicht ſieht oder ſich darüber wegſetzt, ſeinen Zweck erreicht zu haben glaubt, und von dieſem Höhepunct an geht es dann augenſcheinlich bergab. Die Kataſtrophe ſelbſt verläuft natürlich auch wieder in einer Gruppe von Momenten, zumal da es ſich nicht blos um das Schickſal der Hauptperſon, ſondern auch der Nebenperſonen und die Folgen handelt, die in die Weite, in den Hintergrund ſich erſtrecken. Ueberſieht man dieſe Theile, ſo ergibt ſich wie von ſelbſt die Erweiterung der drei Hauptmomente in fünf, die ſich mit Rückſicht auf die Bühne, das Fallen des Vorhangs und die Pauſen als Acte darſtellen: Einſchnitte, die bei den Alten bekanntlich durch die Chorgeſänge gebildet wurden und erſt, als mit der neueren Komödie der Chor wegfiel, eigentlichen Stillſtänden der Handlung Platz machten. Die Verwicklung, die Mitte, wird nämlich mehr Ausdehnung in Anſpruch nehmen, als Anfang und Ende, und mit ihren verſchiedenen Stufen drei Acte fordern. Doch können auch Fälle vorkommen, wo die Kataſtrophe zwei Acte verlangt, indem die Nachwirkungen der eigentlichen Entſcheidung, z. B. für eine ganze Nation wie im Wilh. Tell, noch ausdrücklich entwickelt ſein wollen. Die Alten hatten drei Hauptabſchnitte; Prolog: der Theil, der die Expoſition enthielt und vor den Eintritt des Chors fiel; Epeisodion: die Scene zwiſchen dem Einzuge des Chors und den Standliedern deſſelben; Exodos: nach dem letzten Standliede. Der mittlere dieſer Theile, die Verwicklung enthaltend, zerfiel nach der Natur des Stücks in mehr oder weniger von Standliedern getheilte Momente. Die Fixirung des Ganzen auf eine beſtimmte Zahl von Acten, wie ſie zuerſt Horaz aufſtellt, kann zwar keine bindende Regel ſein, aber es iſt gut und recht, daß ſich ein Brauch feſtgeſetzt hat. Die Acte theilen ſich wieder in Scenen, dieſe in ihre einzelnen Gruppen und Situationen und das Drama erſcheint ſo gegenüber dem ſtetigen Fluſſe des Epos, der mit geringerem Grad innerer Nothwendigkeit in Geſänge zerfällt, als

ein durch und durch gegliederter Körper. Wichtig ist die Frage über die letzten Scenen, sofern dabei das Compositionsgesetz der schließlichen festen Begrenzung (vergl. §. 501) im tiefsten Zusammenhang mit dem Inhalte zur Anwendung kommt. Es handelt sich im Tragischen darum, wie weit der Dichter uns eine Aussicht eröffnen will, die uns mit der Härte des Schicksals versöhnt. Diese Aussicht darf nicht zu entwickelt sein, wenn sie nicht zu einem gemeinen und trivialen Begriffe von Gerechtigkeit führen und überdieß in die Breite des Empirischen, das neben dem idealen Ausschnitte des Drama's eigentlich nicht existirt, ablenken soll; sie darf nicht fehlen, wie am Schlusse vom Don Carlos und in großen Schicksals- und Effect-Stücken, die mit einem reinen Mißklang endigen. Shakespeare hat das Maaß am richtigsten getroffen. Erörterungen wie die, ob man gut thue, den letzten Auftritt der Maria Stuart bei der Aufführung gewöhnlich wegzulassen, sind für dieses Moment der Composition sehr belehrend. Unterlassung oder zu lange Fortführung eines letzten Strichs kann in einem so höchst concisen Kunstwerke wie das Drama viel verderben.

Der §. enthält nichts von cyclischen Compositionen, weil über eine zweifelhafte und wirklich unwesentliche Seite in Kürze nichts Positives aufzustellen ist. Die Trilogieen der Alten konnten bei der Kürze ihrer Stücke an Einem Abend miteinander aufgeführt werden; dennoch sind die Glieder derselben, die sich wie Exposition, Verwicklung, Katastrophe im einzelnen Drama verhalten, ebensosehr selbständige, in sich abgeschlossene Dramen. Den innern Zusammenhang hielt auch die Jedem geläufige Sage dem Bewußtsein gegenwärtig. Die neuere Dichtung ist schon durch die, auf anderweitigen Gründen beruhende, Länge der Stücke gewiesen, Trilogieen zu vermeiden; denn die Aufführung müssen wir, obwohl wir sie jetzt noch nicht ausdrücklich hinzunehmen, doch immer im Auge behalten und bedenken, daß die Zerfällung in mehrere Theater-Abende den Zusammenhang im Bewußtsein der Zuschauer zerschneidet. Das einzelne Stück müßte um so selbständiger abgeschlossen sein, in demselben Grade lockert sich aber der organische Zusammenhang mit den andern. In Schiller's, — wenn man sie so nennen kann, — Trilogie des Wallenstein ist das Lager ein genreartiges Vorspiel, die beiden Piccolomini haben viel zu wenig Abschluß. — Ein großartiges Beispiel eines umfassenderen, auf gewichtigen historischen Stoff und tiefen Schicksals-Zusammenhang gegründeten Cyclus geben Shakespeare's englische Dramen. Dieses Jugendwerk Shakespeare's (das z. Th. aus bloßer Ueberarbeitung fremder Stücke besteht) leidet unläugbar an chronikalisch-epischer Behandlung, man wird aber darum noch nicht behaupten können, es wäre dem reifen Shakespeare unmöglich gewesen, mit strengerer Ausscheidung des Stoffartigen eine Reihe cyclischer Dramen aus dieser Epoche der englischen Geschichte zu bilden. In der That kann es

Stadien der Geschichte geben, die dem Blick eine große Bahn eröffnen, auf welcher eine Reihe von Stoffen zu Dramen liegt, die sich wie Aussaat und Aerndte zu einander verhalten, und der Auflösungsgang des englischen Feudalstaats ist offenbar ein solches Stadium. Aber es gehört große Kunst dazu, eine solche Bahn zu durchmessen, ohne in das Massenhafte, Epische zu verfallen. Es war nicht unmöglich, Heinrich IV und V in Ein selbständiges Schauspiel zusammenzudrängen und die Abtheilungen Heinrich's VI in Eine Tragödie. Diese Mitte blieb allerdings auch bei der kunstvollsten Behandlung dramatisch loser, als die festen Anfangs- und Schluß-Puncte Richard II und Richard III. — Das aber versteht sich, daß es verkehrt ist, von der Ansicht ausgehend, ein Cyclus sei eine höhere Composition, nach der man streben müsse, nach Stoffen dafür umherzusuchen und die Geschichte abzwingen zu wollen. Bietet sich ein Stadium zu solcher Behandlung dar, — wie dieß in der Hohenstaufengeschichte offenbar nicht der Fall ist, — so mag es der Dichter versuchen, ob er einen Cyclus ohne Schaden der Geschlossenheit des einzelnen Dramas, dessen feste Composition immer das Höhere bleibt, durchzuführen vermag. Wir möchten nur die Möglichkeit nicht läugnen.

§. 903.

Vergleicht man nach diesen Grundzügen das Drama mit dem Epos, so erhellt, daß es an Intensität und Einheit gewinnt, was es in Vergleichung mit diesem an Breite und Fülle verliert. Die milde Gemüthsfreiheit (vergl. §. 869) ist, gegen die leicht zu pathologischer Wirkung verleitende Unruhe der Spannung und des stoßweisen, aber geraden Ganges zum dramatischen Ziele gehalten, zunächst ein unbedingter Vorzug des epischen Dichters. Aber der dichterische Geist bewährt eine um so höhere Macht, wenn er trotz und in der Aufregung seine Freiheit behauptet und das Bild des Kampfes zum harmonischen Schlusse führt. Die reine Einheit des Subjectiven und Objectiven in dem Acte der dramatischen Phantasie ist unzweifelhaft höher, als die naive Synthese in der epischen Dichtung.

Es ist längst (vergl. §. 533, *.) vorgesorgt, daß wir nicht in falsche Werthvergleichungen gerathen. Es besteht ein Stufen-Unterschied, aber jeder Gewinn ist auch Verlust. Das Interesse, welches die Frage über das Werthverhältniß zwischen Epos und Drama seit der Debatte über Göthe und Schiller und der interessanten Erörterung zwischen den beiden großen Dichtern selbst (im Briefwechsel Th. 3) gewonnen hat, bestimmt uns, ein ausdrückliches Wort hierüber, wie am Schlusse der allgemeinen Betrachtung der epischen Poesie (§. 871), folgen zu lassen. Vom Drama sagt Schiller (a. a. O. S. 387): „die Handlung bewegt sich vor mir, während ich mich um die epische selbst bewege und sie gleichsam stille zu stehen scheint; da-

durch bin ich ſtreng an die Gegenwart gefeſſelt, meine Phantaſie verliert alle Freiheit, es entſteht und erhält ſich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer bei'm Objecte bleiben, alles Nachdenken iſt mir verſagt, weil ich einer fremden Gewalt folge", und (S. 72): „der tragiſche Dichter raubt uns unſere Gemüthsfreiheit, und indem er unſere Thätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und concentrirt, ſo vereinfacht er ſich ſein Geſchäft um Vieles und ſetzt ſich in Vortheil, indem er uns in Nachtheil ſetzt". Er nennt (S. 361) den dramatiſchen Weg den der ſtrengen geraden Linie, er ſagt, Göthe werde genirt durch den Hinblick auf den Zweck des äußern Eindrucks, der bei dieſer Dichtungsart nicht ganz verlaſſen werde. Entgegengeſetzt urtheilt Ariſtoteles; er geht in ſeiner Werthvergleichung (Poet. C. 27) ebenfalls vom Zugeſtändniß einer ſtoffartigen Wirkung des Drama aus, ſchreibt jedoch dieſe nur der Leidenſchaftlichkeit einer übertriebenen Mimik zu und zieht dann das Drama vor, weil es Alles habe, was das Epos, und in Muſik und Scenerie noch mehr, ſodann, weil es durch Erkennungen und Handlungen lebendiger, ferner weil es kürzer, gedrängter ſei „mit weniger Zeit gemiſcht" (wobei das Bild gewäſſerten Weins zu Grunde liegt), und endlich weil es mehr Einheit habe. In dieſen treffenden Sätzen iſt nur unrichtig, daß die pathologiſche Wirkung blos auf Schuld der Schauſpieler geſchrieben, nicht als eine dem Dichter ſelbſt nahe liegende Gefahr eingeräumt, und daß behauptet iſt, das Drama habe ja noch mehr, als was das Epos hat, ſeine Kürze und Gedrängtheit ſei ein Gewinn ohne Einbuße. Die pathologiſche Aufregung iſt eine Klippe, die dem Drama vermöge ſeines inneren Weſens nahe liegt, Muſik und Scenerie erſetzt nicht, was das Epos an klarer, entwickelter Zeichnung voraus hat, und das breitere, ausführlichere Weltbild iſt gegen das gedrängtere nicht ohne Weiteres zurückzuſetzen, ſondern behält ſeinen Werth; Schiller hätte die letztere Seite ausdrücklich hervorheben dürfen. Dennoch, wenn wir die Sache im Mittelpuncte faſſen, kann kein Zweifel ſein, daß das gedrängtere, zu ſtraffer Einheit angezogene Weltbild trotz dem Verluſt an anderer Schönheit höher iſt, als das gedehnte und entwickelte ohne energiſch durchgreifende Einheit. Das Epos läßt unentſchieden, was ſchließlich die Welt beſtimme, das Drama entſcheidet: es iſt der active und weſentlich imputable Geiſt. Wir haben von der Poeſie (§. 837, Anm.) geſagt, ſie ſei der gefrorne Wein des Lebens, das Bild gilt im engſten Sinne vom Drama. Was nun das Pathologiſche der Wirkung betrifft, ſo führt es auf den Dichter ſelbſt und auf den Punct der Gemüthsfreiheit, von welchem Schiller ausgeht. Der Dichter bewahrt ſie im Epos wie der Hörer oder Leſer; im Drama ſcheint ſie durch die Unmittelbarkeit der gegenwärtigen Wirkung und des Drängens nach dem Ziele verloren zu gehen, ja in gewiſſem Sinne geht ſie wirklich verloren, weicht der Unruhe und Haſt. Allein es gibt eine Ruhe in der Unruhe und der

wahre Dichter beſitzt ſie. Es iſt ſchwerer, im Sturme frei, feſt und klar zu bleiben, als auf der ruhigen See, aber es iſt auch eine höhere Bewährung der Energie des Geiſtes. Göthe war ſehr geneigt, in der Geſchichte nur Willkür zu ſehen, und vermochte die Idee der Naturnothwendigkeit nicht dahin umzubilden, daß ſie ſich ihm zu einem Begriffe ſteigerte, der auch die geſchichtlichen Kämpfe des Menſchen und jene Acte der Freiheit, die ein Gegebenes revolutionär durchbrechen, unter ſich befaßte; es war ein Mangel ſeines Dichtergeiſtes, daß er die epiſche Ruhe wohl hatte, aber nicht die dramatiſche Ruhe in der Unruhe. Wie auf der Seite des Dichters, ſo verhält es ſich auf der Seite des Zuſchauers. Das Drama wühlt die ganze Seele gründlicher auf, als das Epos, es iſt um ſo ſchwerer, nicht pathologiſch fortgeriſſen zu werden, wer aber den Geiſt frei behält, ſchaut auch um ſo tiefer in den Grund des Lebens. Jede Kunſtform hat ihre ſpezifiſchen Verirrungen, ihre eigenthümliche Maſſe des Schlechten und Mittelmäßigen. Es fehlt nicht an Effect- und Rührſtücken ohne Kern, ohne Erhebung zur Ruhe des Geſetzes. Es gibt Talente, die ſehr leicht erfinden, eine Fabel wirkſam durchführen und doch aller Tiefe ermangeln; die dramatiſche Compoſition ſcheint leichter, als die epiſche. Sie iſt es auch für den, der auf dem geraden Wege zum Ziele wenig zu tragen hat, aber der ächte Dichter trägt ein ganzes Bild der Welt, iſt ſich bewußt, eine concrete Anſchauung erzeugen zu müſſen ohne die Mittel der epiſchen Poeſie; was ſo leicht und kurz ſcheint, iſt geſättigt von Bildungskraft und die Anordnung des gedrängten Ganzen fordert tiefere Weisheit, als die des breiten Epos, dem ein holdes Irren geſtattet iſt. Schiller iſt nicht deßwegen weniger voller, ſpezifiſcher Dichter, als Göthe, weil er zum Drama berufen iſt, ſondern weil er nicht gleichmäßig und ſtetig ſeine Subjectivität in der Handlung zu objectiviren vermag. Shakespeare iſt ganz dramatiſcher Dichter und größer, als beide. Wir brauchen hier nicht weiter zu gehen, ſondern nur auf das Weſen des poetiſchen Prozeſſes im dramatiſchen Verfahren (§. 896) zurückzuweiſen. Jene Verwandlung des Dichterſubjects in das Object bis zur völligen activen Gegenwart iſt der größte Act, den der Geiſt der Kunſt vollziehen kann. Das freie Schweben des epiſchen Dichters über dem Stoffe iſt ſchön und behält neben dem dramatiſchen Verhalten ſeinen eigenen Werth, aber es iſt erkauft um den Preis der noch nicht vollzogenen reinen Wechſeldurchdringung, deren Erſchütterungen Göthe nicht aushielt. Es iſt natürlich, Epos und Drama als die zwei Formen zu vergleichen, die das größere, objective Weltbild geben, aber man darf nicht vergeſſen, daß in der Mitte zwiſchen beiden die lyriſche Dichtung liegt, die den dramatiſchen Geiſtesprozeß vorbereitet, indem ſie das freie Nebeneinander des epiſchen Subjects und Objects in ſubjective Einheit aufhebt, die Welt der Gegenſtände mit geiſtigem Feuer durchglüht und ſchmelzt, um ſie neugeboren und geiſtig ganz durcharbeitet im Drama wieder an das Tageslicht zu bringen.

2. Die Arten der dramatischen Poesie.

§. 904.

Der Stylgegensatz, der alles Kunstleben beherrscht, tritt nirgends so durchgreifend zu Tage, als in der dramatischen Poesie. Er theilt dieselbe zunächst geschichtlich in zwei große Welten, deren Werthverhältniß jedoch ein anderes ist, als in der epischen Dichtung, indem das Drama des modernen, charakteristischen Styls dem Wesen der Dichtungsart vollkommener entspricht, als das Drama des antiken, idealen Styls. Doch behält dieses für alle Zeit seinen regulativen Werth.

Der erste Satz bedarf kaum eines Beweises, denn nur bei oberflächlicher Betrachtung könnte es scheinen, daß in einer Kunstform, welche das Aeußere auf den schmalsten Punct zusammendrängt, kein tiefer Unterschied eintreten könne in der Behandlung der Züge, die der Pflug des Lebens den Erscheinungen eingräbt und durch die sich Individuum von Individuum unterscheidet. Alles Aeußere gewinnt seine wahre Bedeutung erst auf dem Puncte, wo es vom Charakter verarbeitet wird und zugleich ihm seine spezifische Farbe verleiht; die unendliche Eigenheit des Individuums hat ihren letzten Grund im Innern, wo geheimnißvoll die reine geistige Kraft des Willens sich mit dem Angeborenen, mit der ganzen Naturbestimmtheit zur Einheit bindet. Im Kampfe des Lebens wird dieser Einheitspunct thätige Kraft, nun kommt es auf uns an, welche bestimmtere, markirende Züge sich dem Bild unserer Erscheinung aufprägen; der Charakter ist selbst der Zeichner seiner Gestalt. Eben aus dieser Wahrheit macht das Drama Ernst, indem es nicht, wie das Epos, der Phantasie die Erscheinungen vorzeichnet, sondern den Charakter vor uns so handeln und leiden läßt, daß wir, noch ohne Hülfe der Schauspielkunst, uns sein äußeres Bild von innen heraus, aus seinen Willensbewegungen aufbauen. Diejenige Kunstform, die aus dem Charakter das Schicksal entwickelt, führt also gerade recht an die Quelle, in den Mittelpunct, wo das individuelle Gepräge der Lebenszüge seinen Sitz und Ausgang hat, in dessen verschiedener Behandlung der große Stylgegensatz beruht. Stellt man Sophokles und Shakespeare oder Göthe und Shakespeare nebeneinander, so zeigt man klarer, was unter diesem Gegensatze verstanden sei, als wenn man Homer mit einem epischen Dichter der romantischen Zeit oder einem modernen Romandichter zusammenstellt, ja klarer selbst, als wenn man Raphael und Rembrandt nebeneinander hält.

Da wir die Geschichte der Poesie nicht getrennt behandeln, sondern in die Lehre von den Zweigen verarbeiten, so ist der Stylgegensatz, wie er

ſich hiſtoriſch im Großen ausſpricht, an den Anfang der hier aufzuführenden Unterſcheidungen zu ſtellen. Es liegt aber darin keine logiſche Störung, weil das Geſchichtliche alsbald die Bedeutung gewinnt, in den Charakter der Dichtungsart, wie er an ſich und abgeſehen von der zeitlichen Entwicklung beſteht, ſo einzugreifen, daß bleibende Gegenſätze ſich bilden. — Dem Orientaliſchen können wir dießmal nur noch die kurze Bemerkung widmen, daß die einzige dramatiſche Erſcheinung in einer begreiflichermaßen undramatiſchen Form des Phantaſielebens, das indiſche Drama, ſeinen höchſten Werth in dem hat, was eigentlich lyriſcher Natur iſt, in der Schönheit und Anmuth der Liebe, und daß es an dramatiſch wirkſamen Momenten in der Handlung zwar nicht fehlt, daß aber das Spezifiſche der Kunſtgattung durch die immer wieder einbrechenden phantaſtiſchen, allgemein menſchlicher Wahrheit entbehrenden Motive und Entrückungen auf tranſcendenten Boden durchbrochen wird. — Behalten wir nun das Griechiſche und ihm gegenüber das Moderne im Auge, ſo ſehen wir ſogleich ein ganz anderes Verhältniß, als im epiſchen Gebiete. Dort hatte alles Nach-Homeriſche einen zweifelhaften Charakter; einen reinen Gegenſatz gegen das ächte Epos bildete nur der Roman und es wurde doch von ihm behauptet, er ſei das Werk eines berechtigten, entgegengeſetzten Styls, der aber ſeine wahre Beſtimmung in einem andern Gebiet haben müſſe. Dieß Gebiet iſt eben das dramatiſche. Hier iſt ſo entſchieden der wahre Boden des modernen, charakteriſtiſchen, als im Epos der des direct idealen Styls, und es iſt Zeit, daß man ſich die großen, tiefen Mängel geſtehe, an denen das griechiſche Drama leidet, wenn es ſtreng an den Maaßſtab des Spezifiſchen der Dichtungsart gehalten wird. Keineswegs aber dreht ſich nun das Verhältniß ſo um, daß von dem griechiſchen Drama ebenſo beſtimmte Zweifelhaftigkeit des Werthes ausgeſagt werden müßte, als von den epiſchen Erſcheinungen nach Homer. Die Griechen haben die große Genialität gehabt, im tiefen Widerſpruch mit den Grundlagen ihrer Weltanſchauung, die weſentlich epiſch waren, doch das Drama in der Poeſie zu ſchaffen, wie ſie im Staatsleben zur Freiheit fortſchritten. Umringt und gebunden von einer Götterwelt, die bei den Völkern des Orients, woher ſie gewandert, Ausdruck und Ausfluß eines verhüllten und willenloſen Lebens war, erwachten ſie doch zum Bewußtſein, zu der That, zu der Entſcheidung, liehen ihren Göttern die erwachte Seele, machten ſie zu Vertretern des freien Menſchen und konnten ſo mit und unter ihnen frei ſein. Ein Volk von Bildhauern, belebten ſie doch die ſtille Statue, warfen die Trennung in die ſtille Harmonie des Geiſtes und der Sinne, den Blitz des wollenden Blickes in ihr lichtloſes Auge und verſetzten ſie wandelnd, handelnd auf die Bühne. Der homeriſche Held entwuchs dem Gängelbande der Gottheit, des Inſtinctes, des Affectes, der wahllos über ihn kam, und lernte eine ſtraffe Entſcheidung aus ſich ſelbſt

nehmen. Mitten im zerreißenden Conflicte bewahrten dieſe Geſtalten dennoch den griechiſchen Geiſt der maaßvoll ſchönen Naturkraft; aber wie viel davon ſie bewahrten, ebenſo viel ungelösten Dunkels und undramatiſcher Einfachheit bleibt in dem Bilde ſtehen. Nicht ſo viel, um ihm die Bedeutung eines Vorbilds zu nehmen, an dem für alle Zeiten das rohere, wildere Gefühl der neueren Völker ſich zu läutern hat, nur ſo viel, um ſtreng zu verbieten, daß ſie ſich je in der ganzen Auffaſſung unfrei daran binden. Das claſſiſche Drama iſt ſo eine große und herrliche Vorlage, die als höchſte Ausbildung des direct idealen Styls auf einem Boden, wo er kein volles Recht hat, allem Modernen vor- und gegenüberliegt, ähnlich wie die claſſiſche Malerei (vergl. §. 717), doch ungleich höher, denn es hat zwar keineswegs alles Spezifiſche, doch ungleich mehr des Spezifiſchen der beſtimmten Kunſtform ausgebildet, als jene.

§. 905.

Die claſſiſche Tragödie ſpielt auf mythiſch-heroiſchem Boden, die Fabel und die Motivirung iſt einfach, die Compoſition liebt es, die Handlung, wodurch die Kataſtrophe bedingt iſt, als geſchehen vorauszuſetzen, der Perſonen ſind wenige, die Charaktere mehr Typen, als Individuen, die Schickſals-Idee leidet an einem unverſöhnten Widerſpruche (vergl. §. 435. 440). Der Chor, der ſtehengebliebene Boden des religiöſen Urſprungs, iſt epiſch als Repräſentant des Volksganzen, lyriſch in der Form und in ſeiner Bedeutung als idealer Zuſchauer, der dem empiriſchen vorempfindet; er hält das Band der Poeſie mit der Muſik und Orcheſtik feſt.

Auf den ungemeinen Vortheil, der dem griechiſchen Tragiker aus jenen großen Stoffen der Heldenſage erwuchs, haben wir ſchon öfters hingezeigt; eine von der Volksphantaſie ſchon umgebildete Wirklichkeit kam ihm entgegen, das Bild einer Zeit, worin ungeheure Kräfte ungebunden von aller Mechaniſirung des Staatslebens ihren Schickſalsweg gehen, und er hatte nur „Poeſie auf Poeſie zu impfen“ (W. Schlegel Vorleſ. über dram. Kunſt und Lit. Th. 1, S. 80); doch darf man nicht überſehen, daß das Verweilen auf dem mythiſch ſagenhaften Boden, der Ausſchluß des klaren Tages der Geſchichte (wo er betreten wird, geſchieht es nur in Anknüpfung an Mythiſches oder in der Weiſe mythiſcher Stellvertretung für das Hiſtoriſche) zugleich mit der Großheit auch die aus der Tranſcendenz des Standpunctes fließenden Mängel dieſer Tragödie bedingt. Die Großheit ruht vor Allem auf der Einfachheit einer Menſchenwelt von unentwickelter, aber auch ungebrochener, objectiv beſtimmter, monumentaler Subjectivität. Damit hängt ſogleich auch die Einfachheit der Fabel zuſammen, denn es iſt nicht das

Intereſſe ausgebildet, zu zeigen und zu ſehen, wie eine beſtimmte Erſchütterung des Lebens ſich in einer Gruppe einzelner Situationen und Handlungen, in welche die Haupthandlung ſich veräſtet, vielſeitig reflectirt, mannigfaltig färbt, in einem Reichthum von Folgen modificirt. Ebenſowenig iſt ein Intereſſe da, die Handlung auf einem längeren Wege des Wachſens und Anſchwellens im Zuſammenwirken mehrerer und aufeinanderfolgender Motive werden zu laſſen. Der objective Menſch zaudert im Conflict nicht lange, allgemeine Lebensmächte ſtreiten ſich um ſein Inneres, er entſcheidet im Namen der Einen ſiegreichen raſch wie mit Nothwendigkeit, das Gewicht der Behandlung kann noch nicht auf die Seelengeſchichte, den pſychologiſchen Prozeß fallen. Dieſer Prozeß bedingt mehrere kritiſche Momente, die ſelbſt ſchon relative Kataſtrophen ſind; ſo enthält Shakespeare's Makbeth eine Reihe von Kriſen, Stadien mit entſcheidenden Wendungen des Bewußtſeins und Thaten; die alte Tragödie hatte nur Eine Kriſe: raſche That und Kataſtrophe war ihr Looſungswort, ja ſie liebte eine Form, worin eigentlich Alles nur Kataſtrophe iſt; es iſt dieß jener Gang der Compoſition, den wir mit Immermann (Ueber d. raſenden Ajax des Sophokles S. 65) analytiſch nennen können, indem das entſcheidende Einzelne, die That, woraus die Kataſtrophe fließt, mit dem Anfang des Drama ſchon geſchehen iſt (Ajax und Oedipus), und in den Folgen, die ſich nun entwickeln, durch Induction zugleich den Weg, wie die That entſtand, und die Wolke des Schickſals erkannt wird, welche von Anfang an über dem Helden hing. Der uncolorirte Charakter dieſer Tragödie zeigt ſich nun vor Allem in den Charakteren. Wenn man eine Antigone, einen Oedipus aufmerkſam lieſt, ſo fühlt man einen ſchwachen Anſatz zu beſtimmterer Färbung, etwas von individueller Complexion, Temperament, ſpezielleren Zügen; es iſt höchſt intereſſant, ſich vorzuſtellen, was Shakespeare aus ſolchen Keimen gemacht, wie er ſie zum Bilde reicher, mit vielen Saiten beſetzter, vieltöniger und eigenartiger Charaktere entwickelt hätte; bei den Alten bleibt es ein Anflug, ein Farbenton, den die objective Beſtimmtheit der plaſtiſchen Umriſſe und das Monumentale der nur von den allgemeinen Mächten durchzogenen Seele nicht zur Entwicklung kommen läßt. Nennt man ſie mehr Typen, als Individuen, ſo iſt dieß näher dahin zu beſtimmen, daß im claſſiſchen Style des modernen Drama das, was wir Typen nennen können, die Charaktere, die mehr das Allgemeine eines Temperaments, eines Standes, einer ſittlichen Angewöhnung vertreten, als das unendlich Eigene von Individuen darſtellen, doch ſubjectiv ausgearbeiteter, naturaliſtiſcher gehalten iſt, als jene einfach großen Naturen. Und doch ſind jene nicht leblos, ja weit lebendiger, als die ſchematiſchen Charaktere des verwandten Styls der neueren Poeſie, denn ſie ſind Anſchauungen einer Zeit, eines Volkes, wo dieſe objective Einfachheit eine Wahrheit und das

Gepräge des wesentlichen, großen Pathos zugleich das der Lebenswärme war. Die geringe Anzahl der Personen folgt aus der Einfachheit der Handlung, findet aber ihre Ergänzung im Chore.

Der innerste Mangel dieses Drama liegt nun aber in dem antiken Schicksalsbegriffe. Was in den angeführten §§. über diesen gesagt ist, fassen wir nur mit Wenigem noch einmal auf. Es unterscheiden sich leicht zwei Formen des tragischen Prozesses im griechischen Drama, in deren einer die Schuld klarer und bestimmter ist unbeschadet des Zwielichtes, das sie von der einen Seite mildert, indem man sich den ganzen Heldencharakter und die ganze Situation anders denken müßte, wenn es ohne Schuld abgehen sollte, während in der andern das Schicksal weit mehr noch die tückisch auflauernde, neidische Macht des älteren Volksglaubens ist, die den Helden gerade durch die Mittel, die er ergreift, ihm zu entgehen, in's Elend stürzt. Diese zweite Form tritt nirgends so bestimmt auf, wie im Oedipus. Ganz ohne Schuld geht es allerdings auch in ihr nicht ab; im Oedipus ziehen wir aus dem herrischen, jähzornigen Wesen des Helden einen dunkeln Schluß auf eine ὕβρις, welche nicht ganz ungerecht gedemüthigt wird. Allein in beiden Formen wird der Schuldbegriff getrübt und gekreuzt dadurch, daß das Schicksal durch Träume, Seher, Orakel prophezeit, also zum Voraus gesetzt ist: Ausfluß eines finstern Geistes der Nemesis, der durch ganze Häuser geht und das Verbrechen des Ahnherrn im Enkel straft. Die Schuld des Enkels fällt nun in schwankender Verwirrung halb mit unter den Begriff der über das Geschlecht verhängten Strafe. Wo das Schicksal vorherbestimmt ist, kann es sich nie und nimmer rein aus dem Gange der Handlung als Resultat erzeugen. In richtiger Betrachtung ist das, was als Resultat hervorspringt, freilich immer schon im Anfang der Handlung angelegt, aber nur implicite, nicht, wie bei den Griechen, explicite. Der Begriff der Vorherbestimmung ist überhaupt ein falscher, tödtet allen wahren Begriff von Schuld, Handlung, Menschenleben. Die Allwissenheit hat nur Sinn, wenn man erst die Kategorie des Vorher und Nachher in der Zeit aufgehoben hat. Die Griechen haben jene Antinomie von absolutem Schicksal und Schuld ungelöst stehen lassen und es wird dabei bleiben, daß dieß der kranke, immer beunruhigende Punct in ihrer Tragödie ist.

Der Chor ist bekanntlich die stehengebliebene Wurzel, woraus die Tragödie hervorgegangen ist; er bewahrt den Ursprung aus den Gesängen des Dionysischen Cultus als wesentlichen Theil und stehenden Zug ihres religiösen Charakters. Episch ist er seiner realen Bedeutung nach als Zuziehung des Volkes zu der Handlung, die auf den Höhen des Lebens, unter den Heroen vor sich geht, als Ausdruck der Oeffentlichkeit, also des Massenhaften, Ausgedehnten. Das real Allgemeine, dieser Grund und Boden, aus dem sich die Helden erheben, wird aber im Inhalte der Chorgesänge zum ideal

Allgemeinen der Betrachtung. Die betrachtende Haltung des Chors hat zunächſt den tieferen Sinn, den Hegel (Aeſth. Th. 3, S. 547 ff.) ausgeſprochen hat: er ſtellt die unentzweite Subſtanz des ſittlichen Bewußtſeins dar, die ſich gegenüber den tiefen individuellen Colliſionen, die aus ihr wie aus dem Schooße des Erdreichs hervorſchießen, in ihrer Allgemeinheit erhält. Dieſe Allgemeinheit ſpricht der Chor durch ſtetige Anknüpfung der angeſchauten Handlung an ewige Wahrheiten, an das Göttliche aus, gibt ſo dem religiöſen Urſprung des Drama's, der in ihm bewahrt iſt, ausdrückliche Form und erſcheint in ſeiner Spruchweisheit zugleich als gnomiſcher Beſtandtheil. Aber nicht, als ob das Erſchütternde der Handlung ihn nicht ſubjectiv bewegte, er iſt weſentlich fühlend, Empfindungs-Echo des tragiſchen Vorgangs. Das Allgemeine, was ſich in ihm darſtellt, gemahnt nach dieſer Seite unwillkürlich an die Landſchaft, an das allgemein Umgebende, Luft und Erde, was mitzutönen, verhallend weiter zu tragen ſcheint. Hiemit iſt denn auch die lyriſche Bedeutung des Chors ausgeſprochen. Er empfindet als Zuſchauer im Stück, als künſtleriſcher Auszug aus der empiriſchen Menge der Zuſchauer dieſen vor; die pathologiſche Gewalt, womit die letzteren ergriffen werden, iſt ſchon dadurch gebrochen, daß ihr Gefühl hier überhaupt geläuterten Kunſt-Ausdruck findet. Allein indem der Chor im Sturme des Gefühls jene Ruhe und Allgemeinheit der Betrachtung rettet, reinigt er auch poſitiv Furcht und Mitleiden, die er dem empiriſchen Zuſchauer vorempfindet. W. Schlegel's Wort, er ſei der idealiſirte Zuſchauer (a. a. O. Th. 1, S. 77), bleibt daher ebenſo treffend, als geiſtreich. Die griechiſche Poeſie entwickelt, um dieſer vielſeitigen und großartigen Bedeutung zu genügen, auf dieſem Puncte den höchſten Glanz der Lyrik. Das Band zwiſchen dem Drama und dieſer Form ſchlingt ſich aber auch in die Handlung ſelbſt hinüber, da die Perſonen derſelben von der Rede in Wechſelgeſang mit dem Chor übergehen; der Geſang wird von der Muſik begleitet und der Chor ſtellt ihre Rhythmen zugleich in orcheſtiſcher Bewegung räumlich dar. Wir ſehen alſo eine Verbindung der Zweige der Poeſie mit Muſik und Tanzkunſt, die ebenſo impoſant und lebensvoll, als unſerem auf Theilung der Gattungen gerichteten Sinne fremd iſt. Wir müſſen trotz aller Großartigkeit dieſer Lebensfülle eine ſolche Verwachſung für einen unreifen Zuſtand erklären; das Drama kann in dieſem Prachtgewande nicht zur klaren Ausbildung ſeiner tiefſten Bedingungen, eines hellen Bewußtſeins von Charakter, Motiv und Schickſal gelangen, während es in der neueren Zeit ſeine Reife freilich um den theuren Preis jener unmittelbaren Lebendigkeit der Verſchlingung mit andern Zweigen und Künſten erkauft. Es verhält ſich ähnlich wie mit der Polychromie in Architektur und Sculptur.

§. 906.

Streng geſchieden von der Tragödie bewegt ſich die claſſiſche Komödie zwar auf dem Boden der realen Gegenwart und ihr Humor ruht auf der Grundlage der politiſchen Satyre, ihrem Style nach aber iſt ſie mythiſch phantaſtiſch, das reine Gegenbild der erſteren. Dagegen tritt hier innerhalb des claſſiſchen Ideals ein Stylgegenſatz, der im tragiſchen Gebiete ſchwächer angedeutet iſt, mit relativer Entſchiedenheit in der neueren Komödie hervor.

Im ernſten Drama des claſſiſchen Ideals war durch den plaſtiſchen Geiſt und ſein Stylgeſetz des directen Idealiſmus, welches Schönheit der einzelnen Geſtalt forderte, durch die hierin begründete Einfachheit der Charaktere, durch die dunkle, drohende Wolke des Schickſals, die es nicht geſtattete, daß der Menſch ſich ſeiner unendlichen ſubjectiven Freiheit erinnerte, der Uebergang in das Komiſche ſtreng ausgeſchloſſen. Kaum ein ferner Ton iſt z. B. dem Wächter in der Antigone angehaucht und auch hier iſt die Vorſtellung anziehend, was wohl Shakespeare daraus entwickelt hätte. In der antiken Komödie nun, die wegen der Stylfrage hier einzuführen iſt, obwohl die betreffende ſtehende Eintheilung erſt nachher aufgeführt wird, herrſcht ebenſo unbedingt das Komiſche in der Handlung. In der Stimmung allerdings kann ihr ein ernſter Grundzug nicht abgehen, vielmehr iſt ihr Humor von den Klängen der erhabenſten Geſinnungen und Schmerzen durchzogen. Was Stoff und Inhalt betrifft, ſo bringt es das Weſen des Komiſchen ſelbſt mit ſich, daß im vollen Gegenſatze gegen die Tragödie hier die unmittelbare empiriſche Wirklichkeit ergriffen wurde; die ältere, Ariſtophaniſche Komödie hat das große Thema der Auflöſungszuſtände des griechiſchen Staats, ſie iſt in ihrer Grundlage politiſche Satyre. Die Großheit dieſes Stoffes gibt ihr den monumentalen Charakter und ſichert ſo zunächſt nach dieſer Seite im Realiſtiſchen den hohen Styl; allein dieſes Bild der Auflöſung der plaſtiſchen Schönheit des griechiſchen Lebens iſt noch in einem andern Sinne ſelbſt plaſtiſch: es objectivirt den Geiſt der Komik in einer Parodie der mythiſchen Welt, worauf die Tragödie ruht, nimmt ſo die Geſtalt des greiflich wunderbar Komiſchen, des Grotesken an, treibt zugleich die porträtirten Perſönlichkeiten zur phantaſtiſchen Caricatur auf und erhebt ſich von der Grundlage der Satyre in den ausgelaſſenſten Humor. Dagegen bildet nun die neuere Komödie der Griechen einen vollen Gegenſatz; der monumentale politiſche Boden und mit ihm das Reich der koloſſalen komiſchen Wunder wird verlaſſen, ſie ſteigt in das Privatleben herab, wird ſittenbildlich, naturaliſtiſch, es tritt in den claſſiſchen Styl der charakteriſtiſche ein. Vergleicht man ſie jedoch mit dem Ganzen des letzteren Styls in ſeiner wirklichen und vollſtändigen Ausbildung, ſo iſt der Gegenſatz gegen

die alte Komödie doch ein blos beziehungsweiser: die neuere Komödie der Alten generalisirt mehr, als sie individualisirt, ihre Sklaven, Schmarotzer, geprellten Väter, leichtsinnigen Söhne, Dirnen, soldatischen Aufschneider, Trunkenbolde u. s. w. sind mehr Masken, als wirkliche Einzelwesen, und es wird dieß folgenreich für den Uebertritt des classischen Styls in den wesentlich charakteristischen modernen durch den Einfluß des Abbilds der neueren Komödie der Griechen, der römischen, auf die romanische Literatur. Obwohl nach dieser Seite nur ein relativer Gegensatz, konnte eine solche Form doch im Alterthum nicht gleichzeitig mit der rein classischen auftreten, dort ist der Unterschied vielmehr ein successiver und es verhält sich damit wie mit dem Uebergange der antiken Plastik und Malerei in das Realistische, Sittenbildliche; die Erscheinung ist aber als geschichtliches Vorbild eines bleibenden, der weitern, logischen Eintheilung angehörigen Gegensatzes durchaus wichtig und wesentlich. Ein ähnlicher Gegensatz tritt nun, ebenfalls geschichtlich, auch in der antiken Tragödie ein, denn Euripides faßt die Menschen schon empirisch, subjectiv, psychologisch, vielseitig, reicher colorirt, skeptisch; aber diese Behandlung steht im Widerspruche mit dem großen heroisch mythischen Stoffe, der doch beibehalten ist, und so gelangt auf diesem Boden die Stylwendung nicht zu derselben Bestimmtheit, wie auf dem komischen. In schwacher Andeutung ist allerdings ein Styl-Gegensatz auch als ein gleichzeitiger wahrzunehmen, und zwar in der Eintheilung der Arten der Tragödie bei Aristoteles (Poetik C. 18.); denn die ethische Art, die er unter den andern aufzählt, ist sittenbildlich, charakteristisch und der Peleus, den er neben den Phthiotiden als Beispiel anführt, war nicht nur von Euripides, sondern auch von Sophokles behandelt. Allein diese Form war wenig ausgebildet und das psychologische, rein menschliche Gemälde, auf das sie schließen läßt, konnte entfernt nicht bis zu einer Ausbildung des Charakteristischen gehen, die einen so entschiedenen Gegensatz der Stylrichtung innerhalb des Antiken darstellte, wie die neuere Komödie.

§. 907.

Der charakteristische Styl des modernen Drama's stellt sich, ohne auf die sagenhaften Stoffe zu verzichten, auf den Boden der naturgemäßen Wirklichkeit des politischen, bürgerlichen, oder Privatlebens und entwickelt aus der tieferen, auf prinzipielle Umgestaltung des Bestehenden schneidender gerichteten Subjectivität vielseitiger, eine scheinbar widerspruchsvolle Einheit darstellender und in härtere Einzelzüge auslaufender Charaktere in organischem Anwachsen eine reichere, verzweigtere, größere Personenzahl fordernde Handlung. Das Schicksal ergibt sich als immanentes Gesetz aus den Wirkungen und Gegenwirkungen der Freiheit. Der Chor, die Verbindung des Drama mit Lyrik,

Musik und Tanz, fällt weg. Innigere Mischung des Ernsten und Komischen, Eintritt des Letzteren in die Tragödie und ernstes Interesse der Fabel in der Komödie folgt aus den innersten Bedingungen dieses Styls.

Die Grundzüge dieses Unterschieds sind zum Theil schon in der Darstellung des classisch idealen Styls ausgesprochen, da derselbe nur an seinem Gegensatze geschildert werden konnte, zum Theil müssen sie noch bei der folgenden Ziehung der bleibenden Theilungslinien zur Sprache kommen. Wir heben daher hier nur Weniges über einzelne Puncte hervor. Auf die dunkeln, großen Stoffe aus vorgeschichtlicher, sagenhafter Zeit mit ihren mythischen Motiven kann auch das Drama des naturwahren Styls nicht verzichten: die bedeutendsten Tragödien des Vaters des modernen Drama's, Shakespeare's, spielen auf solchem Boden. Die Begründung des charakteristischen Styls ist sein Werk, er sprang in voller Rüstung, wie Minerva, aus seinem Haupte. Seine sagenhaften Stoffe gehören der nordischen Welt; eignet sich der charakteristische Styl in dem Sinne, welcher zur Sprache kommen wird, den classischen an, so ist dadurch auch die Aufnahme antiker Sagenstoffe gegeben. Nur wird der Unterschied von den Alten nothwendig der sein, daß alle übernatürlichen Motive, welche diese Stoffe mit sich bringen, im Verlaufe der Handlung in's Innere verfolgt, zurückverlegt werden müssen. Das Schwere ist, dieß so zu behandeln, daß das Wunderbare zum Ausdruck einer inneren Wahrheit wird, ohne doch zur todten Allegorie sich auszuhöhlen; Shakespeare ist darin unübertroffen; er verbessert im Fortgang den mythischen Ausgang, seine Geister und Hexen werden zu Thatsachen des Bewußtseins und bewahren doch die ganze Schauer-Atmosphäre geglaubter Erscheinungen aus einem Reiche des Uebernatürlichen. Aehnlich verhält es sich mit den Furien in Göthe's Iphigenie; der Dichter verlegt sie von Anfang an nur in das Innere des Orestes und sie behalten doch die Lebens-Wahrheit uralter, geläufiger Tradition. Die wahre Heimath des modernen Drama ist aber allerdings die wunderlose Wirklichkeit der Geschichte. Es tritt mitten in die Bedingungen der Realität bis hinein in die engere Sphäre des Privat- und Familienlebens, das erst dem Ideale der neueren Welt seine Wärme und innere Lebendigkeit erschlossen hat. Wie der Roman, so muß nun das Drama die Stellen aufsuchen, wo die prosaisch verstandene oder wirklich prosaische Ordnung der Geschichte durchbrochen wird, sich lüftet und ein Bild freierer Bewegung darbietet. Wir werden bei dem Unterschiede der Stoffe noch ein Wort über die Momente sagen, die der dramatische Dichter aufzusuchen hat; die Hinweisung liegt aber schon in dem, was der §. über die Charakterbehandlung und den Schicksalsbegriff des naturalistischen und individualisirenden Styls enthält. Die Transcendenz des Schicksals ist überwunden, dieß ergibt sich bereits aus der Forderung,

daß mythiſche Motive im Fortgange ſich in naturgemäße Wahrheit aufheben; der Menſch iſt alſo auf ſich, auf die eigenen Füße geſtellt, ſeine Looſe fallen in ſeinem eignen Innern, das Schickſal erzeugt ſich aus der Freiheit. „Das Schickſal oder, welches einerlei iſt, die entſchiedene Natur des Menſchen, die ihn blind da oder dorthin führt", ſagt Göthe (Briefw. mit Schiller Th. 3, S. 84). Es fehlt in dieſer Bezeichnung der immanenten modernen Schickſals-Idee eine Reihe vermittelnder Begriffe, die nach unſerer Lehre vom Tragiſchen keiner weiteren Auseinanderſetzung bedürfen, ſie iſt aber dennoch ſchlagend und treffend. Der Charakter nun erkauft ſich in dieſer Auffaſſung das Recht, mit dem weiteren Umfang ſeiner Eigenheiten und Härten, mit ſeiner unregelmäßigeren, zerfurchteren Geſtalt in die Poeſie einzutreten, durch das Uebergewicht des Ausdrucks, und dieſer Ausdruck iſt im Drama der Ausdruck der Freiheit, des entſcheidenden Wollens. Nun erſt legt ſich das ganze Gewicht ſo auf dieſen Punct, daß der Wille in jener Form der ſchärfſten Intenſität auftritt, die wir in §. 898 als die weſentlich dramatiſche aufgeſtellt haben: das moderne Drama fordert revolutionäre, im tiefſten Sinne des Worts radicale Charaktere. Mit der durchſchneidenden Entſchiedenheit entwickelt ſich jetzt auch die Fülle und Tiefe der inneren Welt, der charakteriſtiſche Styl iſt zugleich der ſubjective, pſychologiſche. Dieß hat aber ebenſo ganz objective Bedeutung: das Streben des Helden ſoll ja allgemein menſchlichen, ewig wahren Inhalt haben, ſoll Pathos im gewichtigen Sinne des Wortes ſein und gerade die objective Gewalt und Wahrheit des Pathos will der moderne Geiſt daran erkennen, daß es den Menſchen mit aller Vielſeitigkeit, Beſonderheit und Eigenheit ſeiner Kräfte in Beſitz nimmt. Der complicirtere, oder, wie man ſonſt ſagte, gemiſchtere Charakter iſt demnach objectiv wie ſubjectiv gefordert, ein Charakter, der ſich in gebrochener Linie, in ſcheinbaren Widerſprüchen bewegt. Dieß iſt zugleich der Grund der reicheren Fabel, der mannigfaltig ſich veräſtenden Handlung, der Polymythie im neueren Drama. Es verhält ſich wie mit der Ausbildung der Harmonie in der neueren Muſik: die größere Zahl der Perſonen entſpricht genau der reichen Inſtrumentirung des modernen Muſikwerks; wir wollen den einen Grundton in mannigfaltigerer Reſonanz vernehmen, dieſelbe Bewegung des Innern vielfacher gewendet, wie ſie ſich in verſchiedenen Gemüthern, Fällen, Folgen ſpiegelt, oder, um die Beziehung der Style zum Unterſchiede der Plaſtik und Malerei nicht zu vergeſſen, wir wollen den tieferen Hintergrund, die reichere Compoſition der letzteren ſtatt der unbenützten Fläche, welche die ſparſameren Gruppen des Relief umgibt. Iſt die Handlung mannigfaltiger, ſo iſt ſie nothwendig auch verwickelter und ihr verſchlungener Knoten entſpricht der verſchlungneren Form des Charakters. — Dieſe innern Bedingungen ſind denn auch der tiefere Grund der Entfernung des Chors. Eine Handlung, die vom Prinzip der Immanenz ſo ſtreng

zuſammengehalten iſt, kann nicht einen idealen Zuſchauer neben ſich haben: ſie nimmt ihn in ſich herein, hat ihr ſubjectives Echo in der Vielzahl der betheiligten Perſonen und ihres vertiefteren, vielſaitigeren Gemüthslebens, ſie ſelbſt empfinden dem empiriſchen Zuſchauer vor. Daß unſere Zuſtände nicht öffentlich ſind, daß das Wichtigſte in geſchloſſenen Räumen vor ſich geht, darin liegt der untergeordnete, reale Grund dieſer Weglaſſung. Hiezu kommt nun aber das moderne Prinzip der reinen Theilung und Auseinanderhaltung der Künſte und ihrer Zweige. Muſik und Tanz iſt an die Oper und das Ballet gefallen, wie die Plaſtik die Farbe ganz an die Malerei abgegeben hat.

Die Einflechtung des Komiſchen in das Tragiſche und die Erhebung des Ernſten zum leitenden Motive in der komiſchen Handlung iſt an mehreren Stellen ſchon ſo hinreichend beſprochen und begründet, daß wir das Wenige, was noch darüber zu ſagen iſt, der näheren Beleuchtung der Arten überlaſſen und hier nur noch darauf aufmerkſam machen, wie der Uebergang des Tragiſchen in's Komiſche ſchon durch die Behandlung des Charakters gegeben iſt: je complicirter derſelbe erſcheint, deſto weniger können Contraſte ausbleiben, die an's Komiſche ſtreifen oder beſtimmt in daſſelbe übergehen, und iſt hievon ſelbſt der erhabene Charakter nicht ausgenommen, ſo iſt ſchon dadurch gegeben, daß neben ihm auch wirklich und ganz komiſche Charaktere auftreten können. Die moderne, nordiſche Weltanſchauung hat die Kraft, dieſe Widerſprüche zu ertragen und zuſammenzuhalten, und wenn Göthe die Wärterinn und Mercutio in Romeo und Julie im Namen unſerer „folgerechten, Uebereinſtimmung liebenden Denkart" als poſſenhafte Intermezziſten verwirft, ſo ſpricht er vom Standpuncte des claſſiſchen Styls, dem er ſich hierin bis zu einem Grad anſchließt, der zum Unrechte gegen diejenige Aufgabe der neueren Poeſie wird, von welcher ſofort die Rede ſein muß.

§. 908.

Ungleich weſentlicher, als die Anſätze des charakteriſtiſchen Styls im rein idealen des claſſiſchen Alterthums, iſt die Nachwirkung des letzteren auf jenen, woraus ein Gegenſatz und Kampf der Prinzipien erwachſen iſt, der auf keinem Boden ſo ſichtbar, bewußt und belebend auftritt, wie auf dem dramatiſchen. Derſelbe fällt theils mit dem Unterſchiede der romaniſchen und germaniſchen Nationalität zuſammen, theils wiederholt er ſich innerhalb der Poeſie jeder von beiden, doch ungleich kräftiger in der germaniſchen, welche wie keine andere berufen iſt, die Aufgabe der Verſöhnung beider Style mit Uebergewicht des charakteriſtiſchen zu löſen.

Die Erläuterung mag dießmal den Schluß des §. heraufnehmen und von da aus die vorangehenden Sätze in's Licht ſtellen. Unſere Aufgabe iſt, wenn nicht die ganze leitende Idee unſerer Lehre von dem Leben der Kunſt unrichtig ſein ſoll, offenbar in das Wort zu faſſen: Shakespeare's Styl, geläutert durch wahre, freie Aneignung des Antiken. Um dieſen Punct oſcillirt die neuere dramatiſche Poeſie der Deutſchen wie die neuere Malerei um eine höhere Vereinigung des deutſchen, niederländiſchen Styls mit dem Raphaeliſchen oder überhaupt italieniſchen. Göthe nimmt die Wendung zum claſſicirenden Styl in ſeinem Egmont; der naturaliſtiſche, charakteriſtiſche, in den ſeine Jugendpoeſie ſich geworfen, und der hohe, ideale ſind in dieſem Drama als zwei nicht wirklich verſchmolzene Elemente merklich zu unterſcheiden, wie oft eine Strecke weit die Waſſer zweier vereinigter Flüſſe. Von da an vertieft Göthe ſeine antik gefühlten Geſtalten durch moderne Humanität und deutſches Herz, aber er ſetzt ſie nicht in die concrete Farbe der wirklichen Individualität und Naturwahrheit, ſchon darum nicht, weil es mehr Seelenbilder, als männliche Charaktergeſtalten ſind. Eine ähnliche Schwankung wie im Egmont iſt in Schiller's Wallenſtein; im Lager, in manchen Scenen und Zügen der beiden Piccolomini und des Schlußſtücks der Trilogie, die ſelbſt bis zum behaglichen Humor charakteriſtiſch ſind, in dem tiefen Gefühle, womit Phyſiognomie und Stimmung der Zeit erfaßt iſt, erkennt man Shakespeare's Geiſt, aber im Kothurn des rhetoriſchen Pathos, in der Idealität, die in Charakterzeichnung und einzelner Darſtellung doch wieder eine Welt von Zügen der ſtrengeren geſchichtlich naturwahren Haltung fern hält, vor Allem in der Schickſals-Idee tritt doch mit Uebergewicht die claſſiſche Styliſirung hervor. Von da an halten ſich Schiller's Charaktere „in einer Mitte zwiſchen der typiſchen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare", ſo ſagt Gervinus (Neuere Geſch. d. poet. Nationallit. d. Deutſch. Th. 2, S. 506 Ausg. 1842), geht aber offenbar zu weit; denn man wird dieß Wort, das eine ſo bedeutende Gedankenreihe eröffnet, nur auf einige derſelben, nicht auf alle anwenden dürfen. Die Schiller'ſche Charakterwelt iſt weit mehr antik ſententiös, rhetoriſch und hochpathetiſch, als Shakespeariſch naturwahr und in die Einzelzüge der Eigenheit hinausgeführt, es ſind weit mehr Typen, als Individuen, er generaliſirt weit mehr, als er detaillirt. Seine Schickſals-Idee behielt immer einen Reſt ungelöster Härte, der an die neidiſche Macht des altgriechiſchen Fatums erinnert. In der Braut von Meſſina nahm er förmlich dieſen Begriff auf und gab dadurch den Anſtoß zu den ſog. Schickſalstragödien, in welchen das Fatum nicht nur in antiker Weiſe ein Vorausgeſetztes, ſondern in graſſer Trivialität ſogar an ein beſtimmtes Datum, an ein beſtimmtes ſinnlich Einzelnes geknüpft iſt. Von dieſer Caricatur fern wollte Schiller ihm ſeine finſtere Majeſtät

ſichern, jeden Schein abſchneiden, als gelte es im Tragiſchen blos der Erhabenheit des menſchlichen Subjects; er erkannte nicht, daß die abſolute Erhabenheit des Schickſals ſich nur vertieft, wenn es als immanentes Geſetz aus den Charakteren und der Handlung entwickelt wird, aber nach jener Seite iſt doch Wahrheit und wirkliche Größe in ſeiner Schickſals-Idee; bei einem Müllner und Grillparzer ſchlug dieſe in's Lächerliche um. — Wir erwarten noch den claſſiſch gereinigten deutſchen Shakespeare. Eine abſolute Vereinigung der Stylgegenſätze gibt es freilich nicht, ſoll es nicht geben, die Geſchichte der Kunſt iſt ja gerade die Geſchichte ihres Kampfes und wir haben hier ihre Beleuchtung vorangeſchickt, um darauf einen bleibenden Unterſchied zu gründen, der ſich durch die folgenden ſtehenden Eintheilungen hindurchzieht; aber ein relativ Höchſtes der Vereinigung mit reicher Umgebung von Modificationen und Miſchungsverhältniſſen muß der Begriff ſein, nach welchem wir ſteuern. Keiner Nationalität kann dieſe Aufgabe ſo geſetzt ſein, wie der germaniſchen; ihr angelſächſiſcher Stamm, in England mit dem feurigeren normanniſchen gemiſcht, hat das wunderbare, aber noch mit nordiſcher Formloſigkeit behaftete Muſter in Shakespeare dem deutſchen hingeſtellt, das er mit dem andern ewigen Muſter, dem claſſiſchen, zuſammenfaſſen ſoll. — Das Drama der romaniſchen Völker nun ſtellt ein überleitendes Band zwiſchen dem letzteren und der ganzen Aufgabe dar. Sie hängen durch Abſtammung und Cultur alle noch in der claſſiſchen Tradition, ſo verſchieden ſie dieſelbe durch ihre Beſonderheit und moderne Bildung auch gefärbt haben, und das entſcheidende Zeichen davon iſt, daß ſie Shakespeare mit ſeinen Contraſten im tief individuell geſättigten Style niemals ganz verſtanden haben, verſtehen können. Das ſpaniſche Drama ſtellt ſeine Menſchen, die durchaus mehr Stände, Temperamente, Leidenſchaften, als Individuen ſind, unter die Wunder eines Himmels, zu dem ſie ſich durch das Aufgeben deſſen, was eben den wirklichen Inhalt des Charakters und Drama's ausmacht, in myſtiſcher Auflöſung erheben ſollen, oder ſpannt ſie, in der weltlichen Sphäre, in einen Codex conventioneller Begriffe der Ehre, Liebe, Ergebung des Unterthanen ein, der die leidenſchaftlichſten Conflicte zur Folge hat, aber der concreten menſchlichen Wahrheit entbehrt. Dieſes Drama iſt in all ſeiner Pracht eine Spezialität, der antiken Anſchauung aber verwandt durch den Charakter des Gegebenen und Vorausgeſetzten, den, wie dort das Schickſal, hier die Welt hat, in die der dramatiſche Menſch geſtellt wird, und durch die, obwohl farbigere, doch typiſche Behandlung ſeiner Perſönlichkeit. Das franzöſiſche Drama nannte ſich in der Blüthezeit ſelbſt das claſſiſche. Seinem innern Geiſte nach, dem Geiſte der Hof-Etikette, der kalten rhetoriſchen Antitheſen war es dem Claſſiſchen ſo fremd, als möglich, und doch durch ſeine negativen Eigenſchaften dem formloſen Geiſte des Nordens eine Schule der Zucht

(vergl. §. 476), ein Muſter, worin das wahre Muſter zwar froſtig entſtellt war, aber ein nothwendiges Mittleres, deſſen unfreie Nachahmung der freien Aneignung des ächten Claſſiſchen, das man noch nicht verſtand, vorangehen ſollte. Es iſt ein ähnlicher Gang wie die verſchiedenen Stufen des Claſſicismus in der neueren Geſchichte der Malerei §. 737 ff. — Im Luſtſpiel hat das ſpaniſche Drama, abgeſehen von den eigentlichen, ſtehenden Masken, die Charaktere immer maskenhaft behandelt, immer mehr komiſche Typen, als Individuen gehabt und das Gewicht auf die Komik der Fabel, auf die Intrigue gelegt. Es verhält ſich mit dem franzöſiſchen, ſo bedeutend und fruchtbar ſeit Moliere der Geiſt der Nation in dieſem Gebiete ſich erwieſen hat, nicht anders: der feinſte Witz in der Handlung und keine humoriſtiſche Tiefe und Individualität in den Charakteren, ſo ergötzlich ſie auch als generelle Figuren ſein mögen. Es iſt im Weſentlichen immer die in's Moderne überſetzte römiſche Komödie. — Das italieniſche Drama iſt dem franzöſiſchen gefolgt. Was in dieſen Literaturen durch Einflüſſe des bürgerlichen, ſozialen Drama's, das von England ausgieng, durch Diderot die erſte Nachahmung fand, in Deutſchland aufkam und dann nach Frankreich zurückwirkte, was ferner durch Einflüſſe der deutſchen romantiſchen Schule entſtanden iſt, verfolgen wir hier nicht weiter: es ſind Schritte zum charakteriſtiſchen, naturwahren Style mit ſtarker Neigung zum falſchen Effect und zum Graſſen; die höchſte Aufgabe dieſes Styls, die Tiefe der Individualiſirung, blieb, wie geſagt, den Deutſchen als Aufgabe vorbehalten.

§. 909.

Der Styl-Unterſchied bildet eines der Momente für die allgemeine Eintheilung des Drama's. Der oberſte, durchgreifende Gegenſatz aber iſt der des Tragiſchen und Komiſchen. Glückliche Löſung tragiſcher Conflicte begründet keine eigene Form, ſondern das Drama ſolchen Inhalts fällt je nach Stoff und Behandlung in das eine oder andere dieſer zwei Gebiete. Die verſchiedenen Formen des Tragiſchen und Komiſchen treten als eines der Motive für die Unter-Eintheilung auf.

Wir haben der feſten, ſtehenden Eintheilung der Formen des Drama eine hiſtoriſche Beleuchtung der Stylprinzipien vorangeſchickt, die jedoch mit der Aufzeigung eines bleibenden Gegenſatzes ſchloß und dieſer wird denn weiterhin als einer der Eintheilungsgründe auftreten. Es bedarf aber keiner Nachweiſung mehr, daß im Gebiete des Drama das Tragiſche und Komiſche den entſcheidenden, höchſten Eintheilungsgrund abgibt, wir verweiſen auf §. 540, 1. §. 864. 899. 900; es kann ſich nur fragen, ob nicht eine dritte Gattung aufgeſtellt werden müſſe, worin dieſer Gegenſatz aufgelöst ſei.

Als eine ſolche hat man das Drama mit glücklichem Ausgang aufgeführt, wofür wir den Namen Schauſpiel kaum brauchen können, weil er ſich einmal factiſch für eine beſtimmte geſchichtliche Form, und zwar eine zweifelhafte, nämlich das bürgerliche Rührſtück, fixirt hat. Man erkennt nun aber ſogleich, daß dieſer Begriff ſich nicht dem der Tragödie und Komödie logiſch coordiniren kann, ſo daß man etwa an ein Mittleres zwiſchen Ernſt und Komik zu denken hätte, was in der frohen Stimmung des heiteren Ausgangs enthalten wäre. Die Stimmung des Glücklichen und die komiſche ſind keine Begriffe, die unter Eine Kategorie fallen. Jene *kann* in dieſe übergehen, dann begründet ſie, wenn es ſich nicht blos von einer mäßigen, vereinzelten Einmiſchung des Komiſchen in das Tragiſche, wie ſie überhaupt dem charakteriſtiſchen Style natürlich iſt, ſondern von einer ſtarken, zur Herrſchaft gelangenden handelt, eine Komödie, ſie *muß* aber dieſen Uebergang nicht nehmen, und ein Drama, das vorherrſchend ein Bild von ernſtem Kampf, Schuld und Leiden, darſtellt, gehört, mag auch dieß Leiden vorübergehend und der Schluß glücklich ſein, zur Tragödie: es iſt nichts Anderes, als das poſitiv Tragiſche, deſſen Sinn und Werth in §. 128 erörtert iſt, in der Form des Drama realiſirt. Es handelt ſich einfach um die zwei Glieder jenes Dualismus, der durch alles Erhabene geht und im Tragiſchen ſeine höchſte Bedeutung hat. Wir wiederholen den Satz aus jenem §., daß die negative Form die reinere und bedeutendere, die poſitive aber, d. h. die Darſtellung ſchwerer und ernſter Conflicte mit glücklichem Ausgang, die ſchwächere iſt, weil ſie immer noch einen Schein übrig läßt, als gelte es die Verherrlichung des ſubjectiv Erhabenen. Dieſen Schein zu vermeiden, muß der ganze Accent darauf gelegt werden, daß nicht menſchliches Verdienſt ſeine Genugthuung erhalte, ſondern, daß ihm nach tiefem Leiden, das mit irgend einer Schuld zuſammenhängt, womit edles Streben ſich getrübt hat, von der abſoluten Macht der Weltordnung vergönnt ſei, ſeinen Zweck ſiegreich durchzuführen. Je ſchwächer nun das erſte Moment in dieſer Bewegung iſt, d. h. je weniger tief und furchtbar der Conflict und die Schwere der Prüfung, deſto näher liegt es allerdings, daß der glückliche Schluß in der Grundſtimmung anticipirt wird und dieſe aus der nur freien und freudigen in die komiſche ſich umſetzt. Das Mittelglied iſt, daß die Frohheit auch die ſubjective Willkür, das abſolute Leichtnehmen alles Inhalts entbindet. Dann entſteht eine Form, die, wie geſagt, zwar nicht als dritte neben Tragödie und Komödie ſteht, aber eine Art der letzteren bildet, welche etwas von der erſteren hat: die Komödie mit ernſtem Mittelpunct. Die Sache iſt damit allerdings noch nicht erſchöpft, das Weitere gehört in die Unter-Eintheilung der zwei Hauptgattungen, wo die verſchiedenen Formen des Tragiſchen und Komiſchen als Motive einer engeren Unterſcheidung hervortreten.

§. 910.

Für die Tragödie bildet den nächsten Eintheilungsgrund der Unterschied des Stoffes. Derselbe ist entweder sagenhaft heroisch oder historisch politisch, wo denn prinzipielle Umwälzungen des Bestehenden durch gewaltige Charaktere den der Dichtungsart entsprechendsten Inhalt darbieten, oder er gehört dem bürgerlichen und Privat-Leben an. Historisch politischer Hintergrund hebt die letztere Sphäre in die Nähe der ersteren.

Es versteht sich, daß die Eintheilung nach dem Stoffe nicht erschöpfend ist; die Eintheilungsgründe sind nacheinander aufzustellen und dann ihre Convergenzen und Divergenzen aufzuzeigen. — Wir haben schon in §. 907 gesagt und in der Anm. weiter ausgeführt, daß das moderne Drama die sagenhaft heroischen Stoffe mit dem oft von uns hervorgehobenen großen Vortheile, den sie bringen, nicht aufzugeben hat. Es bedarf also keines weiteren Wortes, um zu rechtfertigen, daß wir diese Sphäre als Glied einer bleibenden Eintheilung aufführen. Der eigentliche, heimische Boden des modernen Drama's sind aber natürlich die hellen Epochen der Geschichte; die Arbeit ist unendlich schwerer, der Fehlgriff der Stoffwahl, die Ueberwältigung durch den massenhaften, von der Sage nicht vereinfachten Gegenstand, daher die Verirrung in die Breite des Epischen liegt nahe genug, allein alle moderne Kunst hat die Aufgabe, zur ursprünglichen Stoffwelt sich zurückzuwenden und den schweren Kampf ohne die hülfreiche Vorarbeit der allgemeinen Phantasie auf sich zu nehmen. Von der einen Seite betrachtet sind Stoffe aus der alten Geschichte günstiger. Die Welt ist eine einfachere, klarere, schon durch die größere Ferne der Zeit mehr idealisirte. Der alte Orient enthält noch manchen ungehobenen Schatz, namentlich ist Herodot noch zu wenig benützt. Ganz modernes Bewußtsein, tiefe und raffinirte Conflicte des Herzens und Weltschmerz in alttestamentliche Stoffe zwängen ist eine der Verkehrtheiten unserer Zeit. Einen größeren Reichthum ächt dramatischer Stoffe bringt natürlich die classische, die griechische und römische Geschichte dem Dichter entgegen. Er findet hier neben solchen Zuständen, Begebenheiten, Charakteren, die unzweifelhaft mehr epischer Stoff sind, die prinzipiellen Kämpfe, die das Drama verlangt, die radicalen Charaktere, welche mit hellem Bewußtsein eine bestehende Ordnung stürzen und tragisch untergehen. Wie glücklich hat Shakespeare im Coriolan, im Cäsar gegriffen! Dagegen haben die antiken Stoffe den Nachtheil, daß die Charaktere und Culturformen für das Drama zu typisch einfach sind. Im Mittelalter ist es umgekehrt; diese sind colorirt, aber die sittlichen Kräfte handeln zu dunkel und unbewußt. Dieß ist besonders der Fall in dem wilden und blutigen Auflösungskampfe des Feudalstaats, wie er

namentlich in England so belehrend über das innerste Wesen und der nothwendige Gang dieser Zustände sich entwickelt hat: ein ebenso gewaltiger, als durch seine Massenhaftigkeit und Rohheit schwieriger Stoff, dem Shakespeare trotz allen zugegebenen Mängeln jenes Cyclus doch die tragische Idealität abgewonnen hat, daß die rauhen Kräfte als die verstockten Werkzeuge eines ungeheuern Schicksals erscheinen und so ihren Gipfel in der dämonischen Gestalt Richard's III finden, in welchem ihre ganze Wildheit sich zum gründlich Bösen ansammelt, hiemit aber auch sich zerstört und der neuen Staatsordnung Platz schafft. Einen klaren Prinzipienkampf stellt der Kampf des Pabstthums und Kaiserthums dar, es fehlt ihm aber im Einzelnen und Ganzen doch zu sehr an wirksamen Schlußpuncten. Der günstigste Stoff der Tragödie liegt offenbar in den großen Gährungsmomenten der neueren Zeit; die radical einschneidenden Naturen sind häufiger und handeln nicht nur mit hellem Bewußtsein, sondern haben auch das tiefer in sich concentrirte, der Einfachheit typischer Objectivität entwachsene Leben, dessen das Drama bedarf. Als Göthe und Schiller nach Egmont, Fiesko, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart griffen, zeigten sie dem neueren Drama den richtigen Weg (vergl. Gervinus a. a. O. S. 492. 493). Allerdings werden, je näher die moderne Zeit rückt, die Culturformen um so ungünstiger, doch lockert sich in den Tagen der Auflösung und Prinzipienkämpfe auch die prosaische Ordnung der Dinge.

In der dritten Sphäre soll durch den Ausdruck: bürgerliches und Privatleben derjenige Stoff, der soziale Fragen, Conflicte, die sich um die Einrichtung der Gesellschaft drehen, als dramatischen Inhalt mit sich bringt, von dem reinmenschlichen unterschieden werden, dessen Interesse in den großen Empfindungsmotiven der Liebe, der Pietät, der Freundschaft liegt. Wir kommen auf diesen Punct bei der Unterscheidung von Prinzipien- und Charaktertragödie zurück. Im ungenaueren, gewöhnlichen Sprachgebrauche nennt man das ganze Gebiet das bürgerliche Drama. Beiderlei Stoffe haben nicht die monumentale Großheit wie jene ersteren; sie nähern sich aber derselben, wenn das Geschichtliche, Oeffentliche so den Hintergrund bildet, wie in Romeo und Julie, im Othello. Es ist die ähnliche Erhöhung, wie sie W. Scott dem Romane, Göthe in Hermann und Dorothea der Idylle gegeben hat. Der Dichter wird hier meist aus zufälliger Kunde oder aus poetischer Ueberlieferung, namentlich Novellen schöpfen. — Der Begriff des Historischen steht zu dem des Bürgerlichen und Privaten zunächst nicht im Verhältniß einer logischen Unterscheidung; doch erhellt, daß es sich dort um die großen Gegenstände handelt, welche die Geschichte mit Nothwendigkeit aufzeichnet, hier aber um Solches, was sie je nach Umständen aufzeichnet oder nicht. Gegen völlig freie Erfindung brauchen wir uns nach dem, was die Lehre von der Phantasie aufgestellt hat, nicht mehr auszusprechen;

dagegen kann die Erfindung ganz wohl von einem kleinen Puncte ausgehen, der in der vollständig entworfenen Handlung nur einen untergeordneten Theil bildet, vergl. §. 393, Anm. 1.

§. 911.

Das zweite Eintheilungs-Moment liegt in dem Unterschiede der Seite, von welcher der Stoff aufgefaßt wird. Der Dichter legt das größere Gewicht entweder auf den Conflict der ethischen Grundmotive an sich oder auf das Bild des Charakters und der Sitte. Der Gegensatz von Prinzipien-Tragödie und Charakter- (Sitten-) Tragödie, der hiedurch entsteht, kommt zurück auf die Unterscheidung im Tragischen §. 131 ff. 135 ff. Derselbe kann jedoch nur ein relativer sein. Die zweite Art theilt sich wieder nach §. 105 ff. in ein Drama der Leidenschaft, namentlich der Liebe, des bösen und des guten Willens.

Was Hettner (a. a. O. S. 38) Prinzipientragödie nennt, ist nach unserer Unterscheidung in der Lehre vom Tragischen die Tragödie des sittlichen Conflicts, und was er Charaktertragödie nennt, Tragödie der einfachen Schuld; es ist aber zweckmäßig, im concreten Gebiete jene einfacher bezeichnenden Namen zu brauchen. Es handelt sich hier von einer wichtigen Unterscheidung, die aber durchaus nur relativ sein kann; würde sie absolut genommen, so wäre entweder der Satz umgestoßen, daß im Drama nicht der Charakter, sondern die Handlung das Wesentliche ist, oder umgekehrt: es würden sich Conflicte bekämpfen, die wie Platonische Ideen als Wesen für sich in der Luft schwebten. Die Prinzipientragödie ruht auf Conflicten, die nach der Trennung, die in den menschlichen Dingen das ewig Zusammengehörige erfährt, wirklich unversöhnlich sind, aber die Einseitigkeit der Trennung muß in schroffen und heftigen Charakteren ihre lebendige Realität haben, so daß der Eindruck bleibt, bei größerer Nachgiebigkeit würde allerdings der Conflict sich schmerzloser lösen, nur fiele dann eben die Kraft der Einseitigkeit in den Charakteren und die Lösung wäre eine matte, schlaffe. Die classische Mustertragödie des Conflicts, die Antigone des Sophokles, kann daher allerdings auch so gefaßt werden, daß die Starrheit und Heftigkeit der beiden Hauptpersonen die Angel der Handlung sei und daß wir aus dem Schlusse die große Lehre von der Mäßigung zu ziehen haben, aber es ist dieß nicht die ganze Erklärung, sondern nur Hervorhebung ihres einen, hier des untergeordneten Moments. So sind in Shakespeare's Jul. Cäsar die Charaktere typisch einfacher, als in irgend einem andern Drama Shakespeare's, schlicht erhabene Träger der sich bekämpfenden Ideen der Republik und Monarchie, das Gewicht fällt auf diese, aber der

Ideenkampf ist doch wesentlich lebendiger Personenkampf. Der Charaktertragödie darf umgekehrt, obwohl das Gewicht auf die andere Seite gelegt ist, ein Pathos von allgemeiner, objectiver Wahrheit nicht fehlen. Nach der Auffassung von Gervinus, der das tragische Ende durchaus nur aus dem Uebersturz heftiger Leidenschaft ableitet (Shakespeare B. 4, S. 380 ff.), gäbe es nicht blos nur eine Charaktertragödie, sondern auch nur eine solche, die keine Allgemeinheit enthält, als die Lehre von der Pflicht der Mäßigung, die als ein abstracter Satz der Moral nie einen großen poetischen Inhalt begründen kann. So predigt Gervinus dem Romeo Mäßigung, wohl mit Recht, Lorenzo thut es auch; wäre er aber besonnen, so wäre er kein liebender Jüngling und wäre im Drama nicht die Liebe in ihrem ganzen Feuer, ihrer ganzen Unendlichkeit dargestellt; ein andermal mag man bedenken, daß es noch andere Dinge auf der Welt gibt, Rücksichten, Pflichten; hier aber, dießmal gilt es der Göttlichkeit der Liebe, dießmal muß sie absolut dastehen, eine ideale Leidenschaft; die Welt außer ihr besteht auch jetzt und es wäre Pflicht des Liebenden, sie nüchterner zu berücksichtigen; es ist Schuld und nicht Schuld, daß Romeo es in rascher Uebereilung unterläßt; in dieses Zwielicht mitten hinein stellt sich die Tragödie. Alles aus der bloßen Individualität und der Natur des menschlichen Herzens entwickeln heißt der Tragödie sowohl das wahrhaft Allgemeine, als das wahrhaft Concrete nehmen. Selbst wilde und rohe Charaktere dienen, das muß uns der Dichter zeigen, einem geschichtlichen Gesetze, selbst ein Richard III ist Werkzeug eines solchen, Makbeth's mörderischer Ehrgeiz ist Verkehrung des moralischen Anrechts heroischer Größe und hohen Geistes an die Krone und Wallenstein führt den Anspruch des genialen Feldherrn auf unbegrenzte Vollmacht in Kampf gegen das Recht der kaiserlichen Macht, das aber durch kleinliche Ueberwachung zum halben Unrechte geworden ist. Kurz, das Pathos muß immer objective Allgemeingültigkeit haben, das Gewicht der Behandlung kann aber mehr auf diese oder mehr auf das subjective Leben des Pathos im Charakter fallen. Im letzteren Falle wird allerdings immer die Spannung gegenüberstehender Rechte weniger nothwendig und unvermeidlich erscheinen, und dieß ist es, was in §. 131 ff. das Tragische der einfachen Schuld heißt. — Die Charaktertragödie nun wird mehr oder weniger von der strafferen Zusammenfassung eines Pathos in der energievollen Hauptgestalt hinausweisen auf die sittlichen Gesammtzustände gesellschaftlicher Kreise; je mehr dieß der Fall ist, desto mehr wird das Charakterdrama zum Sittenbilde. Dieß geschieht im edelsten und höchsten Sinne, wenn das Gewicht auf das Bestehen und Wachsen der reinsten Humanität gelegt wird wie in Göthe's idealen Sittengemälden Iphigenie und Tasso; das tragische Schicksal geistiger Naturen, wie Philosophen, Künstler, Dichter, gehört in dieses rein menschliche Gebiet, doch nehmen wir unser Bedenken

gegen ſolche Stoffe nicht zurück. Ein trivialeres Sittenbild, dem holländiſchen Genregemälde ähnlich, eine ſchwungloſe Darſtellung des Familien- und Stände-Lebens war das bürgerliche Drama der Leſſingiſch-Iffländiſchen Zeit. Man könnte dieſe ſittenbildliche Wendung der Charaktertragödie nach Ariſtoteles (Poetik C. 18) die ethiſche nennen, wiewohl er nicht ganz denſelben Begriff mit dem Worte verbindet, ſondern mehr ein Gemälde paſſiver Seelenzuſtände im Auge hat gegenüber der ſtarken, heroiſchen Leidenſchaft, die den Inhalt der Art der Tragödie bildet, welche er die pathetiſche nennt. Was wir unter Charakter im ſtricten Sinne des Wortes verſtehen, iſt allerdings auch in der letzteren Art nicht befaßt, denn es iſt ein moderner Begriff. — Zur weiteren Eintheilung der Charaktertragödie ziehen wir aus dem erſten Theile die dort unterſchiedenen Formen des ſubjectiv Erhabenen herauf. Demnach wäre die erſte Form die Tragödie der *Leidenſchaft*. Sie unterſcheidet ſich von den andern dadurch, daß die Leidenſchaft mit reifem und geſchloſſenem Charakter zwar zuſammentreffen kann, aber nicht muß. Das Pathos der Liebe, ein Hauptmotiv im modernen Drama, wie dieß im Weſen des modernen Ideals begründet liegt, fordert jugendliche Naturen, die noch nicht zum Charakter geſchmiedet ſein können, das Pathos der verletzten Familienpietät findet im König Lear einen Greis, der hohe Eigenſchaften, aber nicht Charakter im engeren Sinne des Wortes hat; dagegen vergiftet die Eiferſucht im Othello einen Charakter, der wirklich zur vollen Reife gelangt iſt. Die Tragödie der Leidenſchaft wird häufig zugleich Sittenbild im kräftigſten Sinne des Worts; ſo ſehen wir im König Lear eine ganze Generation entartet. Die Tragödie des *Böſen* hat Shakespeare geſchaffen; was auch immer nach ihm in dieſer Richtung noch entſtanden iſt oder entſtehen mag: Richard III und Makbeth (der aber noch andere Seiten hat, die in andern Zuſammenhang gehören,) ſind einzelne Werke, die den abſoluten Werth von Gattungen haben. Daß und wie die Tragödie des Böſen und der Leidenſchaft ſich naturgemäß verbindet, zeigt Othello und Lear. Die Tragödie des *guten* Willens iſt natürlich nicht ein Bild der fleckenloſen Tugend, ſondern des edlen Strebens und Wirkens mit Schuld, wenigſtens nicht ohne innern Kampf, wie ihn Göthe's Iphigenie gegen die Verſuchung zur Lüge und zum Undank beſteht. Dieſe Gattung iſt jedoch in der ächten Poeſie ſchwach vertreten, weil es ſehr ſchwer iſt, reine Charaktere zu behandeln, ohne ihnen den Schatten zu entziehen, den das Tragiſche fordert, und ſehr leicht, in ein Gemälde der platten Rechtſchaffenheit und das falſche Bild des Tragiſchen zu verfallen, wie dieß im bürgerlich rührenden Schauſpiele der Fall war.

Es entſteht die Frage, ob nicht noch eine weitere Form aufzuſtellen ſei, nämlich eine Tragödie des *Bewußtſeins*. Im Makbeth fällt ſchließlich das ſtärkſte Gewicht auf das *Gewiſſen*, ſeine Phänomene, Bewegungen,

Geſchichte; im Hamlet liegt es von Anfang bis Ende auf der Reflexion, die den Willen nicht zum Handeln kommen läßt. Es iſt aber bedenklich, eine eigene Claſſe ſolchen Inhalts einzuführen; man kann nur ſagen: es gibt Dramen, in welchen der Haupt-Accent ſo eben aus der Handlung und dem Thatſächlichen ſich herauszieht und auf die innerlichen Kämpfe legt; wo aber dieſe zum ganzen Inhalt werden, da ſind ſie theoretiſch und ſolche Werke, wie Göthe's Fauſt, behalten ihren unendlichen Werth, ſind aber ſchwebende Formen, die zu wenig Handlung und feſten Körper haben, um eigentliche Dramen genannt zu werden.

Wir haben die neuere Schickſalstragödie als eine Verirrung erwähnt. Iſt es aber nicht logiſch gefordert, daß auch eine Form unterſchieden werde, die dieſen Namen ohne Tadel trägt? Wenn nach der Seite der Auffaſſung eingetheilt und danach eine Prinzipien- und Charaktertragödie unterſchieden wird, ſo ſcheint ein dritter Fall überſehen, wo das Hauptgewicht auf den tragiſchen Gang der Handlung fällt. Die Alten hatten eine ſolche Gattung; Ariſtoteles (a. a. O.) nennt ſie die verwickelte und erklärt dieß dahin, daß hier das Ganze in Erkennung und Umſchwung beſtehe. Der König Oedipus iſt das reinſte Bild derſelben. Allein dieſelbe kann nur in der Poeſie des claſſiſchen Alterthums auftreten, und zwar deßwegen, weil nur dieſe ein vorausgeſetztes, neidiſch auflauerndes, nicht aus den Handlungen der Menſchen ſich entwickelndes Schickſal kennt. Was den Griechen normal war, iſt uns abnorm, daher iſt eine moderne Schickſals-Tragödie eine ſchlechte Tragödie. Anders verhält es ſich, wie wir ſehen werden, in der Komödie; hier kann der Gang, die Verwicklung, die Bewegung zum Schluſſe ſo das Uebergewicht über das komiſche Pathos und die Charaktere haben, daß darauf eine durchgreifende Eintheilung zu gründen iſt.

§. 912.

Der Unterſchied der Auffaſſung verhält ſich zu dem des Stoffes ſo, daß am beſtimmteſten der hiſtoriſch politiſche Schauplatz die Bedingung zu der Prinzipien-Tragödie enthält, wogegen der ſagenhaft heroiſche und der bürgerliche, das Privatleben mehr auf das Charakter- und Sitten-Drama führt; jedoch beides keineswegs ausſchließlich, denn im bürgerlichen Gebiete treten Conflicte tiefer und allgemeiner Art auf, welche die ſoziale Prinzipientragödie begründen, im hiſtoriſch politiſchen kann ſich der Nachdruck doch dem Charakter zuwenden und das ſagenhaft heroiſche lädt zu einem gewiſſen Gleichgewichte von Prinzipien- und Charakter- (oder Sitten-) Tragödie ein.

Daß der hiſtoriſch politiſche Stoff am entſchiedenſten zur Prinzipien-Tragödie führt, bedarf keines Beweiſes; dagegen arbeitet die umbildende

Sage aus den Ereigniſſen und Thaten eines noch unbefeſtigten öffentlichen Lebens das allgemein Menſchliche heraus; es iſt in den claſſiſchen Tragödien, im Lear, Makbeth, Hamlet nicht gleichgültig, daß es ſich um Heroen, Fürſten, Völker, Staaten handelt, das menſchliche Pathos gewinnt andere Bedeutung auf dieſer monumentalen Höhe, aber den Mittelpunct bildet doch nicht ein Kampf zwiſchen einer beſtehenden politiſchen Ordnung und einer Idee, die ſie zu ſtürzen, organiſch umzugeſtalten ſtrebt, ſondern Charakter, Grundempfindungen des menſchlichen Lebens, innere Zuſtände des Gemüths, Sitten. Die Stoffe der bürgerlichen Geſellſchaft haben wir in §. 910, Anm. von denen des Privatlebens dadurch unterſchieden, daß ſie ſoziale Fragen enthalten. Doch führt dieß noch nicht unmittelbar zu der Prinzipientragödie; auch ſo kann der Nachdruck auf Leidenſchaft und Charakter liegen, und daß ebendieß der Sphäre des engeren Privatlebens natürlich iſt, erhellt von ſelbſt. Allein dieſe Sätze gelten keineswegs unbedingt. Daß der hiſtoriſch politiſche Schauplatz je nach ſeiner Beſchaffenheit auch zur Charakter-Tragödie führt, beweist Shakespeare's Coriolan, Antonius und Cleopatra, Heinrich V. Weichen und paſſiven Naturen, leidenden Frauen, wenn ſie Hauptperſonen ſind, iſt tragiſche Würde nur dadurch zu geben, daß ihnen um ſo mehr menſchliche Theilnahme geſichert wird; ſo neigen ſich Shakespeare's Richard II und Schiller's Maria Stuart von prinzipiell politiſchen zu Charakter- und Sittentragödien. Die ſchneidenden Conflicte der bürgerlichen Geſellſchaft führen nicht nothwendig, aber doch entſchieden drängend zu einer Behandlung, welche das Intereſſe an den prinzipiellen Conflicten des Rechts, des Herzens, der Ehre, des Anſpruchs auf Glück und Beſitz mit feſtgewurzelten Vorurtheilen der Geſellſchaft, Einrichtungen, Vorrechten, Stände-Unterſchieden ſtärker betont, als das Intereſſe an den Charakteren und Leidenſchaften: eine Form, die in der modernen Zeit zu großer Bedeutung berufen iſt. Schiller erhob das bürgerliche Charakterſtück durch Kabale und Liebe in dieſe Sphäre. Daß wir die Abſichtlichkeit der eigentlichen Tendenz auch hier, wo ſie am nächſten liegt, aus der wahren Poeſie wegweiſen, folgt aus allen Vorderſätzen des Syſtems. Hettner (a. a. O. S. 86 ff.) nennt dieſe Gattung das Drama der Verhältniſſe und will ſtrenge zwiſchen Conflicten mit vorübergehenden Vorurtheilen, Einrichtungen der Geſellſchaft und mit bleibenden unterſcheiden. Allein die Grenze iſt kaum zu ziehen; der menſchliche Geiſt ſchafft ſich in der Geſellſchaft immer neue Formen und verhärtet ſich dann in ihnen, ſo daß ſie zur Grauſamkeit werden, bis er ſie endlich ſtürzt; mag je für die Gegenwart auch eine ſolche Form ganz veraltet ſein, ſo erkennen wir doch darin ein Bild derſelben Verhärtung, die in anderen Formen auch heute da iſt und ſtets wiederkehrt, und das allgemeine, bleibend menſchliche Intereſſe wird daher nicht fehlen, wenn nur nicht ganz zufällige und unſerem Bewußtſein,

unſerer Cultur allzufern liegende Colliſionen ſtatt tiefwurzelnder behandelt werden. — Die Tragödie des engeren Privatlebens endlich kann ſich doch auch zur Hervorſtellung des Prinzipiellen hinneigen, wenn z. B. in Colliſionen wie zwiſchen Liebe und Ehre, Liebe und Kindespflicht das Gewicht von der beſondern Färbung der Charaktere mehr auf das allgemein Sittliche verlegt iſt.

§. 913.

Die claſſiſch ideale Stylrichtung ſteht in natürlichem Anziehungsverhältniß zu den ſagenhaft heroiſchen und hiſtoriſch politiſchen Stoffen, die naturaliſtiſche und individualiſirende zu denen des bürgerlichen und Privat-Lebens. Allein auch dieß Verhältniß iſt kein ausſchließliches; insbeſondere iſt im letzteren Styl eine dem idealen Schwunge des erſteren bei allem Gegenſatze tief verwandte oder durch Aneignung deſſelben erhöhte Form von einer im engeren Sinne naturaliſtiſchen zu unterſcheiden, die ſich zu den Stoffgebieten ſo verhalten, daß jene auch den großen Gegenſtänden der zwei erſten, dieſe nur den weniger erhabenen der andern Sphären angemeſſen iſt.

Die Stylfrage, deren geſchichtliche Beleuchtung wir vorangeſchickt haben, tritt alſo jetzt als ein Moment in der Eintheilung der Formen ein. Der erſte Satz des §. bedarf keiner Erörterung und wir wenden uns ſogleich zu dem tiefen Unterſchiede innerhalb des charakteriſtiſchen Styls, den der Schlußſatz zugleich mit ſeiner Beziehung zu den Stoffgebieten hervorhebt. Es iſt klar, daß unter der Geſtalt dieſes Styls, die als eine bei allem Gegenſatze doch dem claſſiſch idealen tief verwandte bezeichnet wird, der Shakespeare'ſche verſtanden iſt. Er ſteht auf ſchroff gegenüberliegendem Gipfel und trägt doch einen Kothurn, der ihn den Griechen ganz ebenbürtig macht. Er kann und ſoll ſich aber, wie wir geſehen haben, mit dem Formgefühle des claſſiſchen verbinden, noch inniger, als bei Schiller und Göthe. Dieſer geläuterte germaniſch charakteriſtiſche Styl gehört nun ganz den hiſtoriſch-politiſchen Stoffen; er kann ſich aber auch den Stoffen des bürgerlichen und Privatlebens zuwenden, wie wir an dem reinen Sittenbilde, Göthe's Taſſo, ſehen, worin der Umſtand, daß der Schauplatz ein Hof iſt, an dem Begriffe der Sphäre nichts verändert, denn mit der politiſchen Seite des fürſtlichen Standes hat dieß Drama nichts zu ſchaffen, nur mit der menſchlich ſozialen. Im Großen und Ganzen aber, namentlich wenn es nicht durch ſolchen Hintergrund der edelſten Blüthe der Humanität auf den Höhen der Geſellſchaft gehoben iſt, führt dieß Gebiet allerdings ſo viel Nöthigung mit ſich, in die realen, harten, ſelbſt proſaiſchen Lebensbedingungen tief einzugehen, daß hiedurch der charakteriſtiſche Styl im engeren Sinne der Naturwahrheit bedingt iſt und hiemit auch die proſaiſche Sprache.

§. 914.

Sämmtliche Stoffgebiete, Auffaſſungen und Stylrichtungen können ſich im negativ oder poſitiv Tragiſchen bewegen und es läßt ſich nur bedingt ausſprechen, daß der Schauplatz des bürgerlichen und Privatlebens im Allgemeinen mehr die zweite Form zu begründen geeignet ſei. Wichtig iſt neben der größeren oder minderen objectiven Härte des Conflicts der Unterſchied der Charaktere, indem der freiere, ſittlich harmoniſche das Mittel iſt, auch den ſchwereren Conflict glücklich zu löſen. Je fühlbarer dieſer Schluß von Anfang an geſichert erſcheint, deſto ſtärkere Einmiſchung des Komiſchen iſt gerechtfertigt; womit aber auch der Uebergang in die Komödie eintritt.

Es iſt wiederholt geſagt worden, daß ein Drama tragiſch zu nennen iſt, mag der Ausgang auch ein glücklicher ſein, wofern nur der endliche Sieg einer guten Sache als Werk einer Weltordnung ſich darſtellt, die den Helden durch Leiden führt, in denen er als ein nicht ſchuldloſes, vielmehr der Prüfung und Läuterung bedürftiges Werkzeug derſelben erſcheint. Es bleibt aber dennoch dabei, daß das negativ Tragiſche die wahrere, tiefere, bedeutendere Form iſt. Die Geſchichte hat Momente, wo ſie einer verſöhnten Weltanſchauung, dem Glauben an den Sieg des freien und guten Geiſtes ſchon durch den Stoff entgegenkommt; ein ſolcher Stoff iſt der des W. Tell. Allein die Dichtkunſt faßt die Geſchichte als bewegtes Ganzes auf, behält im Auge, daß es kein ruhendes Vollkommenes gibt, und premirt auf dieſem Standpuncte das negative Moment der Bewegung, den Kampf, worin jede einzelne Kraft im Leiden bekennen muß, daß ſie nicht rein, daß ſie nicht das Ganze iſt, und darum zieht ſie es vor, den ewig neuen Sieg im ewigen Kampfe nur in der Perſpective zu zeigen. Die dramatiſche Literatur hat daher nur wenige bedeutende Dramen mit glücklichem Ausgang aufzuweiſen. Daß die Sphäre der bürgerlichen Geſellſchaft und des Privatlebens zu einem ſolchen eher neige, läßt ſich nicht objectiv, ſondern nur ſubjectiv behaupten; d. h. ſofern die weniger heroiſch gehobene Stimmung dieſer Stoffe es mit ſich bringen mag, daß der Dichter den ſchneidenden Conflicten aus dem Wege geht, an denen es natürlich in beiden Gebieten nicht fehlt. Das im engeren Sinne ſogenannte Schauſpiel, das bürgerliche Rührſtück, bedurfte den glücklichen Schluß, nachdem es ſeinen Standpunct in einer trivialen Anſicht von der göttlichen Gerechtigkeit genommen hatte, als wäre ſie juriſtiſche Belohnung und Beſtrafung (vergl. §. 128, Anm. *). Sie kannte keine wirkliche, nothwendige Conflicte, dieß und die in's Kleine malende Art des charakteriſtiſchen Styls war eigentlich komödiſch und es iſt nur Schade, daß ſo viel Gutes, wie es ſich in jener Literatur findet, nicht im Zuſammenhange von Komödien ſteht. In ſeinem Nathan vergißt Leſſing, welchen ſchweren Conflict zwiſchen dem Fanatismus des Chriſtenthums und

der reinen Humanität er angelegt hat, und ſchließt die Handlung ſchlecht im Sinne des bürgerlichen Familienſtücks. Der Patriarch mußte zum Aeußerſten ſchreiten, der Templer in einem ſpannenden Momente furchtbarer Gefahr als Retter Nathan's auftreten und dadurch ſeine Erhebung aus dem Dunkel des Vorurtheils vollenden; dann möchte dieſes Drama immer glücklich ſchließen, nur nicht mit einer Erkennung, worin Liebende zu Geſchwiſtern werden müſſen. Es iſt hier vor Allem der freie, klare, harmoniſche Charakter des Nathan, der ein poſitives Ende fordert; ſo in Göthe's Iphigenie der Charakter der Heldinn, von deſſen himmliſcher Reinheit heilende, ſittliche Wirkungen nach allen Seiten ausgehen, ſo Heinrich V in Shakespeare's Drama, ein Held, der von Anfang an gegen H. Percy die lichte, elaſtiſche, freie, zum Sieg über ſich und dunkle, blinde, wilde Kräfte berufene Kraft darſtellt. Die Charakter-Auffaſſung iſt die eine der ſpezielleren Grundbedingungen glücklichen Ausgangs; ſie kann mit der andern, der minder ſchneidenden Härte des Conflicts, Hand in Hand gehen oder, was jedoch natürlich das Seltnere iſt, in ſiegreichen Widerſpruch mit ſchroffem Conflicte treten. Zu den leichteren Conflicten gehört eine Situation wie die in Heinr. v. Kleiſt's Prinzen Friederich von Homburg, es iſt der Widerſtreit zwiſchen Subordination im Krieg und jugendlichem Heldenmuth; er wird gelöst durch die ſchlichte Weisheit und Größe des Kurfürſten; dagegen in Göthe's Iphigenie ſehen wir eine Colliſion von furchtbarer innerer Schwere, den Kampf zwiſchen Bruderliebe und zwiſchen der Pflicht der Dankbarkeit und Wahrhaftigkeit nur durch tiefes, inneres Ringen eines idealen weiblichen und humanen männlichen Charakters (des Thoas) ſich löſen. — Wir kommen nun auf das zurück, was zu §. 909 über den Eintritt des Komiſchen bei Anlegung auf glücklichen Schluß bemerkt iſt. Shakespeare gibt der Gewißheit eines glücklichen Ausgangs, wo ſie ſich ſchon in der Anlage der Handlung ankündigt, immer die Folge, daß er das komiſche Element weit über den Grad verſtärkt, den der charakteriſtiſche Styl auch im negativ Tragiſchen zuläßt, und zwar bis dahin, daß ſelbſt Heinrich V eine Komödie hieße, wenn er ſeine Stelle nicht in einem Zuſammenhang hätte, der den Namen hiſtoriſches Drama begründet. Es wäre gut, wenn ihm mehr gefolgt würde, aber es verdient allerdings nicht durchaus Nachahmung, denn es muß ernſten Zuſammenhang geben, der glücklichen Ausgang bedingt und doch gebietet, das Komiſche, mag es ſich auch hervorthun, zu mäßigen, ihm namentlich in der Nähe der ſchweren Entſcheidungsmomente Schweigen zu gebieten; es muß namentlich dem direct idealen Style der modernen Dichtung unbenommen bleiben, eine lichte Weltanſchauung in Dramen mit poſitiv tragiſchem Ausgang ſo niederzulegen, daß er dabei ſeine „folgerechte, Uebereinſtimmung liebende Denkart" (wenn ſie nur übrigens nicht ungerecht urtheilt, wie Göthe über die komiſchen Figuren in Romeo und Julie) behauptet.

§. 915.

Die Komödie unterscheidet sich dem Stoffe nach wie die Tragödie in eine politische und eine solche, die im bürgerlichen und Privatleben spielt; die Natur des Komischen bringt es mit sich, daß die letzteren Sphären die dauernder und fruchtbarer angebauten sind und daß die Leidenschaft der Liebe den Mittelpunct des Inhalts bildet. Das Mythische kann sich mit beiden Hauptgebieten verbinden, ist aber in der Komödie weit mehr Sache der freien Erfindung, als in der auf sagenhaft heroischem Grunde ruhenden Tragödie.

Die ausführliche Darstellung des Komischen nach allen seinen Momenten und Hauptformen, die im ersten Theile gegeben ist, enthebt uns der Obliegenheit, Allgemeines über das Wesen der Komödie vorauszuschicken. Auch dieß ist schon nachgewiesen, daß das Wesen des Komischen in keiner Kunstform zu so voller und erschöpfender Gestalt gelangt, wie im Drama; das Weitere über spezifische Bedingungen der dramatischen Gestaltung des Komischen bringt die Darstellung der verschiedenen Arten von selbst hinzu. — Das Komische führt seinem innersten Wesen nach in die Stoffwelt des sozialen und Privat-Lebens mit seiner ausgebildeten und in der Spezialität der Motive vom Auge der Bildung belauschten Subjectivität. Die colossale politische Caricatur der Aristophanischen Komödie ist eine durchaus großartige Erscheinung, steht aber auch in dem Sinn einzig da, daß diese ganze Form bis jetzt nicht wiedergekehrt und daß es zweifelhaft ist, ob sie wiederkehren kann. Die Schwierigkeit der Frage liegt darin, daß sie nicht nur ein wahrhaft politisches Leben und volle demokratische Freiheit voraussetzt, sondern wirklich auch nur da möglich zu sein scheint, wo der Sinn für das Subjective, das Privatleben überhaupt noch nicht erschlossen ist: so wie dieser aufgeht, wirft sich als Lustspiel auf die belauschte Kleinwelt und nach dieser Seite war der Uebergang zur neueren Komödie in Griechenland ein Fortschritt. Es kann nicht die Meinung sein, daß das Wichtige und Große, Gesetz, Staat, Religion, bedeutender Moment der geschichtlichen Politik nicht der Komik unterworfen werden dürfe oder könne, aber wie die neuere Zeit diese Stoffe anfaßt, so hören sie im Grund auf, eigentlicher Gegenstand des dargestellten komischen Vorgangs zu sein: die kleinen Leidenschaften und Zufälle, die Gespinnste der List, aus denen die große Politik in Stücken, wie jene zierlichen französischen Lustspiele, das Glas Wasser von Scribe und and., abgeleitet wird, treten in den Mittelpunct, werden der positive Inhalt, wogegen bei Aristophanes freilich auch der Egoismus mit allen seinen Niedrigkeiten es ist, worin das Große, Oeffentliche, Monumentale sich ironisirt, aber nicht so, daß das Kleinliche neben den politischen Zwecken seine Rolle spielt und diese zu blos scheinbaren herabsetzt, sondern, daß es doch mit diesen Ernst ist, die Verkehrtheit sich wirklich in sie selbst legt und

so als große politische Narrheit auftritt. Darf man hoffen, daß eine solche Form wieder aufstehe, so ist es nur möglich in einem großen politischen Moment, etwa einer siegreichen Revolution, wo Alles politisch gestimmt ist, wo das Treiben der Besiegten als ein großartiger, tragikomischer Wahnsinn erscheint und wo der Sieger zugleich großmüthig und klar genug ist, sich selbst, seine Sünden und Schwächen mit in den Taumel des Humors zu werfen. So talentvolle Versuche wie die politische Wochenstube von Prutz sind ein Beweis, daß wenigstens den Deutschen die Ader nicht fehlt. Der größere Theil des Inhalts in diesem Versuch ist allerdings literarische Satyre. Wir haben die Literatur nicht als Stoffquelle im §. aufgeführt; denn die unbedingte Popularität und Oeffentlichkeit, die Verwachsung mit dem politischen Leben, deren sie sich in Griechenland erfreute, kann nicht wiederkehren (vergl. Hettner D. moderne Drama 162); Komödien wie Tieck's gestiefelter Kater können daher in der neueren Zeit schon aus diesem Grunde nur Lesedramen für wohlbewanderte Kreise sein. — Die Sphäre der sozialen Komödie unterscheiden wir wie in der Eintheilung der Tragödie als die bürgerliche von der des eigentlichen Privatlebens: es handelt sich von Verkehrtheiten, welche durch bestimmte Einrichtungen, Gewohnheiten, Verhältnisse der Gesellschaft bleibend gegeben sind und aus welchen Typen entstehen, wie der Adelstolze, der bürgerliche Emporkömmling, der Heuchler (Tartuffe), der Charlatan, der Büreaukrat, der Philister, der geplagte Ehemann u. s. w. Das Gebiet liegt innerhalb des nicht politischen Stoffkreises zunächst an der Grenze des letzteren und nimmt historisch-politische Zustände gern zum Hintergrund. Man kann allgemeiner sagen, die Komödie lege es oft mehr auf ein Bild der gegebenen Zustände, der Sitte, als der besondern Fabel an, und die unbestimmte Masse, die unter diesen Standpunct fällt, zur sozialen Komödie rechnen. Spielt ein solches Stück in der feineren Gesellschaft, so ist es sehr natürlich, daß sich die Handlung an dem Faden der geistreichen, witzigen, beweglichen Conversation verläuft und das Hauptabsehen sich auf diese richtet: das Conversationslustspiel, worin begreiflich die Franzosen ihre Hauptstärke haben. — Das Lustspiel des gemeinen Privatlebens lehnt sich wohl an Verhältnisse und Sitten, nimmt aber sein Motiv nicht aus den chronischen Verhärtungen, welche hier eine Welt des Unbequemen und Verkehrten hervorbringen, sondern aus der menschlichen Natur wie sie an sich und jederzeit beschaffen, zu bestimmten Leidenschaften, Verirrungen geneigt ist und in unendliche Collisionen mit der Wirklichkeit geräth. Daß die Liebe in beiden Sphären die Hauptrolle spielt, bedarf nach den Andeutungen des §. 322 keiner weiteren Erklärung; knüpfen sich im modernen Ideale die Metamorphosen der sich entwickelnden Persönlichkeit im ernsten Sinn an diese innigste Genugthuung der Subjectivität, so wird die Parodie des Ernstes, die wesentlich das Subjective

aufſucht und dem Menſchen in ſein Geheimſtes nachſchleicht, daſſelbe Motiv mit der größten Vorliebe ausbeuten und die Noth der Liebenden luſtig mit einer Heirath oder mehreren ſchließen. — In der Tragödie haben wir eine Form unterſchieden, die auf ſagenhaft heroiſchem Grunde ruht; in der Komödie kann von ſolch' großem Inhalte nicht die Rede ſein; zwar hat das Satyrſpiel, zum Theil auch die griechiſche Komödie den komiſchen Keim, der in den Göttern und Heroen lag, kühn ausgebeutet, im Ganzen und Großen aber kann es nur die Verwendung mythiſcher Motive zu einer frei erſonnenen phantaſtiſchen Fabel ſein, was der ſagenhaft heroiſchen Tragödie logiſch an die Seite zu ſtellen iſt; dem griechiſchen Komiker diente die mythiſche Anſchauungsform überhaupt, Alles zu perſonificiren und ſich eine tolle Wunderwelt jenſeits des Naturgeſetzes zu ſchaffen; den neueren ſteht die Poeſie des romantiſchen Aberglaubens zu Gebote, wie Shakespeare die Elfen, den Zauber in heiterer Weiſe verwendet; er hat aber freie Hand, auch in den claſſiſchen Mythus zu greifen, ja dieſen und den mittelalterlichen in humoriſtiſcher Willkür zu vermengen. Man erkennt jedoch, daß wir hier aus der Eintheilung, wie ſie ſich zunächſt rein auf den Stoff gründet, heraustreten: das Komiſche bringt es mit ſich, daß das Gewicht ſogleich auf die freie Willkür in Ausſpinnung der durch Glauben und Sage gegebenen Motive fällt; da entſteht die Frage, wie weit eine hierauf gebaute Fabel noch zeitgemäß ſei, und wenn, mit welchen Stoffen ſie ſich am naturgemäßeſten verbinde u. ſ. w.: dieſe Frage gehört aber in andern Zuſammenhang.

§. 916.

Der Seite der Auffaſſung nach kann es im komiſchen Gebiete nicht einen ebenſo beſtimmten Unterſchied von Prinzipien- und Charakterdrama geben, wie in der Tragödie, dagegen tritt mit entſcheidender Kraft ein anderer auf, der darin beſteht, daß das Komiſche entweder aus den Charakteren oder dem Schickſale, d. h. hier, dem Spiele der Liſt und des Zufalls, entwickelt wird: Charakter- und Intriguen-Luſtſpiel. Jene Form iſt die tiefere, dieſe mehr Sache des formellen, doch ſpezifiſcher dramatiſchen Talents; der Gegenſatz ſoll nicht einſeitig, ſondern bloßes Uebergewicht der einen oder andern Auffaſſung ſein.

Es bedarf hier keiner beſondern Beſtimmung darüber, wie ſich die vorliegende Eintheilung zu der erſten verhält, denn es leuchtet ein, daß der eine oder andere Stoff nach Beſchaffenheit oder Auffaſſung im Sinne der Charakter- oder Intriguen-Komödie behandelt werden kann. Dieſe Unterſcheidung iſt es, welche im komiſchen Gebiete an die Stelle des Gegenſatzes von Prinzipien- und Charakterdrama tritt. Die politiſche Komödie des Ariſtophanes und die moderne ſoziale kann zwar in entfernter Bedeutung Prinzipienkomödie heißen, da ſie ein Bild der Endlichkeit und Verkehrung

objectiver Lebensmächte gibt, allein das Gewicht fällt doch in allem Komiſchen ſo ſtark auf das Subjective, auf die Willkür, Narrheit, Schwäche und Eitelkeit als den Grund jener Verkehrung, daß der Unterſchied dieſer Form von der ganzen übrigen Maſſe viel zu relativ iſt, um einen ſtehenden Gegenſatz zu begründen. Dagegen konnte im ernſten Gebiete der Unterſchied von Charakter- und Schickſals-Drama keine eingreifende Bedeutung gewinnen: nur entfernt kann man eine Tragödie der grauſamen Gewalt der Verhältniſſe Schickſalstragödie nennen und was in der modernen Poeſie gewöhnlich ſo heißt, hatten wir nur als eine Verirrung aufzuführen. In der Komödie verhält ſich dieß anders, hier kann der Nachdruck der Behandlung ganz entſchieden auf die Seite des Ganges der Handlung, auf die dramatiſche Bewegung fallen. Zunächſt bildet hier ein Hauptmoment die Liſt und dieſe fließt allerdings aus dem Charakter, doch nicht aus der Tiefe der Individualität, ſondern einfach aus der untergeordneten Sphäre der Intelligenz, welche im Luſtſpiel eine natürliche Herrſchaft behauptet. Es iſt aber nicht die Liſt an ſich, ſondern ihre Kreuzung mit den frappanten Schlägen des Zufalls, was die Form des Intriguenluſtſpiels begründet. Die Zufälligkeit iſt im Komiſchen berechtigt, ihrem ganzen Umfange nach losgelaſſen (vergl. §. 150); ſie tritt an die Stelle des Schickſals. Im Tragiſchen iſt ein Schickſal, das ſich nicht aus den Handlungen entwickelt, das wie aus einem Hinterhalte dem Menſchen auflauert, ein Fehler; das Komiſche dagegen als durchgeführte Handlung, als Drama, iſt gerade ſeinem Weſen nach ein Spiel zwiſchen der Freiheit und einer Macht, die unvermuthet, unberechenbar von außen eingreift, überraſcht, neckt, völlig irrational und doch wieder wie ein kluger, neckender Dämon erſcheint, ganz ähnlich dem Verhältniſſe von Zufall und Berechnung im Kartenſpiel (vergl. St. Schütze, Verſ. einer Theorie d. Kom. S. 76). Negativ rechtfertigt ſich dieſe Macht des Zufalls dadurch, daß ſie kein ernſtliches Uebel bewirkt, poſitiv aber dadurch, daß im Komiſchen der Menſch ſelbſt als relativ unbewußt, hiemit als bloße Natur geſetzt iſt, daher er dem Naturzufall nicht zürnen kann. Nun bietet er allerdings ſeinen Verſtand auf, alle Mittel der Liſt, je feiner, deſto beſſer; zunächſt kämpft Liſt mit Unverſtand, größere mit geringerer auf der menſchlichen Seite, aber alle Kämpfenden miteinander ſchwanken zwiſchen Vernunftweſen und bloßen Naturweſen, weil die Liſt, ſo fein ſie ſein mag, eine mehr thieriſche Kraft bleibt; dieſer Kampf zwiſchen Menſch und Menſch nun wiederholt ſich im Verhältniß der Menſchen zum Zufall, dem unwillkürlich ebenfalls Liſt untergeſchoben wird. Die Unterſchiebung iſt im komiſchen Drama noch ſpezieller begründet, als im Komiſchen überhaupt, weil hier Alles Handlung und Berechnung iſt, daher ganz natürlich dieſe Auffaſſung auf den Zufall übergetragen wird, als wäre er ein Mitſpieler, der Gegner im Schachſpiele; ſie hat aber auch eine Wahr-

heit: was der Menſch durch den Zufall erlebt, bleibt imputabel, weil er ſich mit ſeinen Wünſchen, Gelüſten, Wollen und Berechnen ganz in das Element einläßt, worin der Zufall waltet; die eigene Zurechnung aber legt dem Zufall naturgemäß einen Zurechner unter. Alle ächten, glücklichen Luſtſpielmotive drehen ſich um einen ſchlagenden Moment des neckenden Spiels zwiſchen Berechnung und Zufall. Allein dieß Verhältniß kann auch ſo behandelt werden, daß es das Motiv bildet, um die Aufmerkſamkeit auf das Spiel des Hellen und Dunkeln, des Bewußten und Unbewußten im Innern des Menſchen hinzuleiten, und darauf gründet ſich das Charakterluſtſpiel im Unterſchiede vom Intriguenluſtſpiel. Es iſt kein Zweifel, daß daſſelbe die tiefere Seite der Komik ergreift; das Zwielicht im Geiſte, die wunderbaren Verſchiebungen und Reflexe des Vernünftigen und der Grille, des feſten, klaren Wollens und der Schwäche, des dunkeln Triebs, der Selbſterkenntniß und der Blindheit, des Sinns im Wahnſinne, des Wahnſinns im Sinne, alle die irrationalen Brüche im originellen Menſchen und die Widerſprüche des Humors: da liegt ohne Frage eine tiefere Komik, als in dem mathematiſchen Witze der Kreuzungen von Liſt und Zufall. Wir haben ſchon in der allgemeinen Erörterung der Stylgegenſätze den romaniſchen Völkern, namentlich Spaniern und Franzoſen, vorherrſchend das Talent für dieſe zweite Seite zugeſprochen (vergl. §. 908). Die ſpaniſchen Mantel- und Degenſtücke, ſo weit ſie zur Komödie gehören, ſind weſentlich Intriguenſtücke; Moliere iſt als Charakterzeichner berühmt, aber ſeine Charaktere ſind nicht Individuen, ſondern Typen, und der komiſche Accent fällt daher nicht auf verſchlungene Tiefen der Subjectivität, ſondern auf die Situation, worin der Charakter ſeine ſtehenden maskenhaften Züge entwickelt; die ganze neuere Luſtſpiel-Literatur der Franzoſen aber zeigt, daß es das Spiel der Intrigue iſt, was ihrer zierlichen Hand, ihrem diſponirenden, mathematiſch witzigen romaniſchen Geiſte beſonders anſteht. Niemals haben wir ſie in ihrer leichten, ſchwebenden Bewegtheit, ihrem heiteren Witze der komiſchen Schläge im Gange der Handlung erreicht. Witz iſt allerdings weniger, als Humor. Der germaniſche Geiſt iſt ſtets der concreteren Komik des Charakterluſtſpiels nachgegangen; von Shakespeare's Komödien ſind eigentlich nur die Irrungen ein Intriguenſtück zu nennen; aber Shakespeare hatte zum Humor, der eine komiſche Charakterwelt erfand, den leichten Witz der Compoſition einer Handlung, welche mehr oder minder Intrigue iſt, und hier fehlt es den Deutſchen. Der Grund, warum wir ſo arm ſind an Komödien, liegt zum Theil allerdings in dem Mangel einer Geſellſchaft, einer großen Tonangebenden Hauptſtadt mit der gleich fließenden Stoffquelle komiſcher Typen, komiſcher Verhältniſſe, zum Theil auch im Mangel politiſcher Freiheit, weit mehr aber in einer Einſeitigkeit des Talents, die wir zu §. 899 ſchon erwähnt haben: der deutſche Genius beſitzt alle Tiefe für die inhaltsvollere

Seite, die humoriſtiſche Charakterſchöpfung, und entbehrt die Leichtigkeit für die formellere Seite, für die Compoſition der Handlung, die ja eben irgendwie immer Intrigue ſein muß. So kommt es, daß der tiefer begabte Geiſt nichts machen kann, weil ohne Handlung kein Drama denkbar iſt, und vom leichteren überholt wird, der friſchweg eine Handlung erfindet und oft mit nichtigen, Schablonenhaften, ſelbſt frivolen, nicht komiſchen Charakteren wie mit Rechenpfennigen witzig ſpielt, und daß wir in unſerer Armuth noch an einem Kotzebue dankbar zehren müſſen. Wir haben ähnliche Trennungen des an ſich Zuſammengehörigen in aller Kunſt, namentlich auch in der bildenden beobachtet. Es gilt auch hier, was von allem Dramatiſchen gilt, daß das Talent für die Compoſition der Handlung, wenn auch das weniger tiefe, doch das von der Gattung ſpezifiſcher geforderte iſt. Freilich dürfen wir uns mit unſerem Sinne für Charakter-Tiefe auch nicht zu ſehr brüſten, er verläuft ſich in eine fatale Neigung, das Seltſame, Grillenhafte, was auch nicht komiſche Wahrheit hat, für Tiefe der Individualität zu geben. — Der Unterſchied des Charakter- und Intriguenſtücks wird und ſoll bleiben, aber das letztere mit leeren, blos ſchematiſchen oder blos ſkizzirten Charakteren iſt hohl und das erſtere mit ſchwacher Fabel bewegt ſich nicht, klebt, wird bloßes Leſedrama.

§. 917.

Der Unterſchied der Style iſt in der Komödie von ungleich geringerer Kraft, als in der Tragödie, da die ganze Gattung vermöge der Natur des Komiſchen zum charakteriſtiſchen Style drängt. Der claſſiſch ideale äußert ſich theils durch mehr generaliſirende, typiſche Behandlung der Charaktere, theils durch phantaſtiſche Perſonificationen und Handlung, daher das Mythiſche (§. 915) eigentlich hier ſeine Stelle findet; dieſe Art der komiſchen Idealität fordert zugleich rhythmiſche Sprachform, während dem entgegengeſetzten Style die Proſa angemeſſen iſt; urſprünglich hat ſie ſich mit dem politiſchen Stoffe verbunden.

Der Styl-Unterſchied iſt ſchon in §. 906 in Beziehung auf den Uebergang von der alten zur neuen Komödie in der griechiſchen Poeſie berührt und geſagt, daß derſelbe nach der einen Seite ein Fortſchritt ſei, weil das Weſen des Komiſchen auf die ausgebildete Kleinwelt des Privatlebens führe. Es folgt dieß einfach aus der Begriffs-Entwicklung dieſer Grundform des Schönen im erſten Theile des Syſtems; der Komiker ſpezialiſirt, detaillirt, weil er das unendlich Kleine gegen das Erhabene in den Kampf führt; was durch die Würde der tragiſchen Idee auch im charakteriſtiſchen Style nothwendig gebunden und gedämpft wird, die Naturwahrheit, die Einzelzüge menſchlicher Eigenheit, die Härten der Exiſtenz und jedes geſelligen Verhältniſſes, das eben entbindet er und ſein Blick iſt ein mikroſkopiſcher. Der Gegenſatz eines

charakteriſtiſchen und eines claſſiſch idealen Styles iſt daher für die Komödie ein im engſten Sinne nur relativer und Ariſtophanes ſelbſt im Vergleiche mit Sophokles ſo naturaliſtiſch und individualiſirend, als Rembrandt und Teniers im Vergleiche mit Raphael. Trotz dieſer Relativität iſt der Styl-Unterſchied vorhanden. Der §. ſetzt ihn zunächſt in die Behandlung des Charakters. Die Komödie der romaniſchen Völker hat denſelben, wie in anderem Zuſammenhang ſchon öfters geſagt worden iſt, von jeher typiſch behandelt: es ſind die Masken-artig ſcharfgeſchnittenen Figuren des zärtlichen Vaters, gutmüthigen Polterers, ſchelmiſchen und dummen Bedienten, Geizhalſes, Charlatans, Hypochondriſten, Heuchlers, Intriguanten, Renommiſten, Biedermanns u. ſ. w., die in der Schauſpielkunſt Rollen-Fächer heißen. Die Typen ſind durch ihre Einfachheit ſchlagend, entſchieden ausgeprägt wie das Bild menſchlicher Eigenſchaften in den Charakteren der Thierwelt, aber es ſind keine wahren Individuen mit der verwickelten, unausmeßbaren Vielheit von Eigenſchaften, die das wirkliche Einzelweſen, ſo beſtimmt auch Eine Eigenſchaft in ihm herrſchen mag, charakteriſiren. Dieſe Richtung des Geiſtes der romaniſchen Komödie ſtammt durch verwandte Anſchauungsweiſe und wirkliche Nachahmung von der neueren Komödie der Alten; ihre Charaktere ſind die reinen Abkömmlinge der letzteren, und dieſe, obwohl ſie in anderer Beziehung den Aufgang des charakteriſtiſchen Styls darſtellt, iſt doch in der Charakterbehandlung auf ihre Art einfach und uncolorirt wie die Statuen-artigen Geſtalten der antiken Tragödie; es ſind ungleich mehr empiriſche Züge aufgenommen, aber weit nicht ſo viele, als der porträt-artige Blick der germaniſchen Auffaſſungsweiſe ergreift und aufnimmt. Dieß läuft denn ſchließlich auf den Standpunct des mythiſchen Bewußtſeins zurück, dem doch auch die neuere Komödie des antiken Theaters noch angehört: die Gewohnheit, die allgemeinen Grundzüge des Lebens, herausgehoben aus der Verwicklung des Empiriſchen, in abſoluten Perſonen zu objectiviren, wirkt vereinfachend, nur die weſentlichen Züge entwickelnd auf die Charakterzeichnung in der Kunſt. Sie äußert ſich aber auch in der beſondern Form: in der Perſon des Narren, des Hanswurſts, der in der neueren Komödie der Griechen und beſtimmter in der römiſchen ſchon auftaucht, im Mittelalter fortlebt und in den Anfängen der modernen Komödie, wie noch heute im Volksluſtſpiel, ſeine große Rolle behauptet. An dieſer Figur kann man recht den Unterſchied der Style erkennen, denn im charakteriſtiſchen iſt Alles gegenſeitig bedingt, die Komik liegt im dialektiſchen Zuſammenhange des Ganzen und iſt an die Einzelnen nach Maaßgabe ihres motivirten Verhältniſſes zu der Handlung vertheilt, der Narr dagegen hat in der Handlung nur eine ſcheinbare Rolle und iſt eigentlich die Perſongewordene, für ſich herausgeſtellte Komik des Ganzen, ein komiſcher Gott. Neben ihm treten in der italieniſchen Volkskomödie, wo er wirklich auch

noch die Maske trägt, die Masken-artigen ſtehenden Figuren des Stotterers u. ſ. w. auf. Shakespeare hat den Narren noch; er iſt aber im Luſtſpiele wirklich nicht ebenſo der Urheber des charakteriſtiſchen Styls wie im ernſten Drama; wenigſtens nur ſofern das Charakteriſtiſche in der humoriſtiſchen Tiefe der Perſonen liegt: ſeine Fabel führt nicht ſo eng in die Wirklichkeit des Lebens, als der moderne Realismus es mit ſich bringt, er liebt phantaſtiſche Situation und Handlung. — Dieß führt uns auf einen weiteren Grundzug des komiſchen Idealſtyls, wie er in ſeiner reinſten Geſtalt allerdings nur in der alten, der Ariſtophaniſchen Komödie gegeben iſt: jenes Gegenbild des Mythiſchen in der Handlung, die weſentlich wunderbar komiſch (vergl. §. 915), alſo grottesk iſt (vergl. §. 440, a.). Der neueren Zeit ſteht hiefür ſtatt des claſſiſchen Mythus der romantiſche Glauben, die Elfen-, Feen-, Zauber-Welt des Occidents und Orients, Himmel und Hölle, Engel und Teufel zu Gebote: freilich ein anderes Element, das mit einem vertieften Gemüthsleben zuſammenhängt; dennoch wird auch hier, wo es eingeführt wird und eine phantaſtiſche Fabel begründet, niemals der Grad von Detaillirung der menſchlichen Verhältniſſe eintreten können, welche der charakteriſtiſche Styl mit ſich bringt, denn alles Herausſtellen der Motive in der Form wunderbarer Perſonification führt irgendwie auf die einfachere Idealität des claſſiſchen, plaſtiſchen Styls. Wie die typiſche Charakterbehandlung und die phantaſtiſchen Motive in der Fabel ſich naturgemäß anziehen, zeigt Gozzi in der Vereinigung der italieniſchen Masken mit dem dramatiſirten Feen-Mährchen; es war der Verſuch einer Verjüngung der Volkskomödie, die in Gefahr ſtand, von dem charakteriſtiſchen Style der Kunſtdichtung (Goldoni) verdrängt zu werden, ähnlich den ſpäteren Beſtrebungen Raimund's in Wien. Es iſt wahr, daß die moderne Zeit dieſe phantaſtiſche Komödie der Volksbühne und der Verbindung von Poeſie und Muſik, der höheren komiſchen Oper und der volksmäßigen, muſikaliſchen Zauberpoſſe überlaſſen hat, daß jene Verſuche der romantiſchen Schule, auf den Spuren von Shakespeare's Sommernachtstraum und Gozzi's Stücken, keine gedeihliche Folge haben konnten (vergl. Hettner a. a. O. S. 165. 166); doch haben wir bereits die Meinung ausgeſprochen, daß die phantaſtiſch mythiſche Komik ſich unter günſtigen Verhältniſſen wieder erheben und mit großem politiſchem Stoffe verbinden könnte (auch Hettner läßt dieſe Ausſicht unbenommen, S. 176 ff.); dieß geſchah in den Bemerkungen zu §. 915 und es beſtätigt ſich nun, was dort geſagt iſt, daß die Frage über das Mythiſche in der Lehre von der Komödie nicht zu den Unterſchieden des Stoffs, ſondern des Styls gehört. — Endlich erhellt von ſelbſt, daß der claſſiſch ideale Styl, ſo weit er in der Komödie ſich entwickeln kann, rhythmiſche Sprachform mit ſich bringt; als komiſches Gegenbild der Götterwelt, das die Wirklichkeit aus den Bedingungen des proſaiſchen Zuſammenhangs

heraushebt, wird er auch nach dieſer Seite der Stimmung jenen Ausdruck geben, daß wir in einer andern, als der gemeinen Welt, uns befinden. Ein Wechſel kühner Versformen wird ſich einer modernen hohen Komödie ebenſo natürlich darbieten, wie der Ariſtophaniſchen. Der charakteriſtiſche Styl ſpricht dagegen zwar nicht nothwendig, aber mit Fug und Recht, je enger er in die Zuſtände der wirklichen Geſellſchaft hereintritt, in Proſa. Er iſt und bleibt der höher berechtigte und herrſchende, genau, wie in der Malerei, ja noch um ſo viel mehr, als die Poeſie das Komiſche tiefer erſchöpfen, in ſeine engſten Falten verfolgen kann und muß.

§. 918.

Die moderne Komödie liebt, namentlich um der Bedeutung willen, die ſie der Leidenſchaft der Liebe beilegt, einen im ernſten Sinne ſpannenden und rührenden Mittelpunct und je nach der Intenſität und Ausdehnung dieſer Seite entſteht daher ein fließender Unterſchied zwiſchen Werken, die der Tragödie mit glücklicher Löſung verwandt ſind, und ſolchen, die ſich in ungetheilterer Komik bewegen (vergl. §. 914).

Es iſt hier nicht die Rede von jenem Ernſte, der den Einen Pol im Weſen des Komiſchen überhaupt und mit beſonderer Tiefe im Humor bildet, ſondern von einem beſtimmten Inhalte der Fabel, der eine Spannung für ſich in Anſpruch nimmt, die ſich Furcht- und Mitleid-erregend anläßt. Das Eindringen ſolcher Motive in das moderne Luſtſpiel iſt zunächſt aus demſelben Grunde zu erklären wie die Polymythie der modernen Tragödie: wir wollen eine colorirtere, vielfacher gebrochene, eine contraſtreichere Welt, und ſo denn auch hier eine Wirkung der Folie, eine Schärfung des Scherzes durch ernſte Unterlage. Dieß hat namentlich in der Compoſition den Dualismus von zwei Handlungen oder Gruppen zur Folge gehabt, wovon die eine die Ironie der andern iſt; eine Anlage, wie ſie die Spanier und Shakespeare nicht nur in derjenigen Gattung lieben, die wir nicht hieher zählen, nämlich im Tragiſchen mit glücklichem Ausgang, im Schauſpiele, ſondern auch im Luſtſpiele, wo denn die parodirte Seite entweder im ſtrengeren Sinn ernſtes Intereſſe in Anſpruch nimmt oder von der parodirenden wenigſtens durch erhöhende Sitte und Bildung abſticht. Der ſpeziellere Grund der Einführung rührenden Ernſtes liegt in dem unendlich vertieften Intereſſe, das die Perſönlichkeit und ihr ſubjectiver Lebensgang für den modernen Geiſt gewonnen hat; namentlich iſt es die Liebe, die für uns mit der Entwicklung des ganzen Menſchen in ſo ernſtem Zuſammenhange ſteht, daß wir uns einen ſpannenden, ſentimentalen Grundton im Luſtſpiele nicht gern nehmen laſſen. Damit iſt natürlich nicht die breite Phantaſieloſigkeit ge-

rechtfertigt, die keinen ganzen Humor verſteht und nichts zu greifen meint, wenn ihre plumpen Finger nicht ein ſolides Stück nackter Wahrheit faſſen und eine Moral ad saccum ſchieben können; der verbreitetere Grund des in Rede ſtehenden Bedürfniſſes iſt leider dieſer proſaiſche Sinn, der die Wahrheit, daß unſere Komödie in proſaiſchen Verhältniſſen ſpielt, aber eben aus ihnen ihre komiſchen Contraſte zieht, in die Unwahrheit der Forderung eines proſaiſchen, ſtoffartig berechneten Inhalts verkehrt. Da kann freilich die Shakespeare'ſche Komödie nicht mehr verſtanden werden, die nicht nur eine Welt phantaſiereicher, flüſſiger, jeder luſtigen Grille Luft laſſender Sitte zum Schauplatz hat und daher die Tiefen der Komik aus dem ungehemmt waltenden Charakter ſchöpft, ſondern ſelbſt den ſchweren Ernſt, wo ſie ihn einführt, mit dem ganzen übrigen Inhalt in leichten, perlenden Champagnerſchaum, in ſtoffloſen Aether des Humors auflöst. — Dieß führt uns in entgegengeſetzter Richtung zu dem Puncte zurück, zu dem uns die Tragödie mit glücklichem Ausgang in §. 914 führte. Es iſt ein ſchwankender Unterſchied verſchiedener Annäherungsgrade an dieſe Form des Tragiſchen, der ſich aus jener Miſchung erzeugt und der ſich am beſten an Shakespeare's Stücken aufweiſen läßt, auf die wir zurückkommen, nachdem wir ebendort bereits geſagt, daß wir ihm nicht ſchlechthin Recht geben, wenn er eine Tragödie mit glücklichem Ausgang anders, als mit ſo ſtarker Einmiſchung des Komiſchen, daß eine Komödie entſteht, gar nicht kennt. Wir unterſuchen hier nicht, ob er im einen oder andern der folgenden Dramen nicht beſſer das Komiſche mehr geſpart und ſo das daraus gemacht hätte, was wir gewohnt ſind ein Schauſpiel zu nennen, ſondern ſagen nur, daß die verſchiedenen Stufen der Annäherung an dieſes, wie ſie hier ſich darſtellen, überhaupt möglich ſind und bleiben. Die eine ſteht durch beſondere Stärke und Ausdehnung des Ernſtes in der nächſten Nachbarſchaft des Schauſpiels; ſo der Kaufmann von Venedig, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Sturm, Cymbeline, Maaß für Maaß, das Wintermährchen. Shakespeare hat eine eigene Kraft, das Peinliche, Furchtbare, Schauerliche in ganze und anhaltende Wirkung zu ſetzen und ihm doch einen leichten, ſchwebenden Charakter zu geben, ſo daß man es von Anfang an nur wie einen böſen Traum fühlt; ein Reich des Lichtes, Gewißheit des über Dämonen ſiegenden Geiſtes, gießt ſeine Strahlen darüber aus, geſammelt in Charakteren wie Porzia. Nach dieſer Form folgt eine zweite, worin das Komiſche entſchiedener überwächst, aber ein rührender, ſentimentaler Hauptfaden hindurchgeht; hieher gehören H. Dreykönigsabend, So wie es euch gefällt, hieher auch die ganze Hauptmaſſe des neueren Luſtſpiels, nur daß kaum irgendwo das Sentimentale in jenen tiefen, fließenden, immanenten Zuſammenhang eines humoriſtiſchen Charakters geſtellt iſt wie namentlich in dem letzteren Stücke Shakespeare's und deſſen Hauptfigur,

der herrlichen Rosalinde. Endlich öffnet sich ein Feld, worin auch das Rührende vorneherein so leicht genommen, in so heitere Bedingungen hineingestellt ist, daß wir uns von Anfang bis Ende in der Sphäre des reinen Spiels befinden; Shakespeare's Der Liebe Müh' umsonst, Gezähmte Böse, Sommernachtstraum gehören hieher. Wir enthalten uns, aus der Masse des Modernen weitere Beispiele einzureihen, aber wir wiederholen die Klage, daß uns die unendliche Poesie der Heiterkeit abgeht, die den stoffartigen Ernst des spannenden Theils unserer Fabel in die leichten Lüfte der humoristischen Idealität erhöbe. Wir haben sehr lustige Intriguenstücke, aber keine tief humoristische Charakterlustspiele, die zugleich in der Fabel sich leicht und geistreich bewegten. Es ist freilich schwer, die Prosa der Lebensverhältnisse zu bezwingen, nachdem der moderne, ausgebildet charakteristische Styl sich doch in sie einlassen muß; ähnlich schwer wie im Roman. Shakespeare war, wie wir vorhin angedeutet, durch die gelüftete, phantasiereiche, das Leben mit unendlichen Maskenscherzen schmückende, jeder Originalität und Narrheit freien Raum gönnende Sitte seiner Zeit unterstützt; das hochgestimmte, in allen Nerven bewegte sechszehnte Jahrhundert hat ihm den Weg in die Seligkeit des komischen Olympus geöffnet, wo er mit Aristophanes weilt.

§. 919.

1. **Der Unterschied der Hauptformen des Komischen fordert, was die unmittelbarste und einfachste derselben betrifft, eine besondere Neben-Eintheilung, welche sich darauf gründet, daß im Gebiete der Komödie die naive Poesie eine dauernde Rolle spielt: das Volkslustspiel bewegt sich rein auf dem Boden des Burlesken, die Kunstpoesie ist ihm fremder, am meisten hält sie ihn**
2. **in einer Gattung kleineren Umfangs, der Posse, fest. Im Uebrigen zieht sich diese Form des Komischen wie die des Witzes und des Humors in unbestimmbaren Verhältnissen durch die verschiedenen Arten der Komödie, wie dieselben nach den andern Eintheilungsgründen sich unterscheiden, und es läßt sich nur so viel aufstellen, daß das Intriguen-Lustspiel mehr Sache des Witzes, das Charakter-Lustspiel mehr Sache des Humors ist und daß, was den Stylgegensatz betrifft, der letztere seine entschieden angewiesene Stelle in der phantastischen Fabel der idealkomischen Richtung hat und eben hier zugleich in der Form des Burlesken sich ausspricht** (vergl. §. 214).

1. Hier, wo es sich von der Anwendung der großen Unterschiede des Komischen auf die Eintheilung der Komödie handelt, müssen wir noch einmal auf die Volkspoesie zurückkommen. Wir haben sie im Epos, in der lyrischen Dichtung thätig und am entschiedensten in der letzteren ihr Feld behaupten gesehen; aber auch das Drama ist ihr nicht verschlossen, der na-

türliche Spieltrieb als subjectiver Nachahmungstrieb (§. 515, a.) kommt ihr hier zu entschieden zu Hülfe, als daß sie nicht der kunstmäßigen Poesie ihre naiven Erzeugnisse voranschicken sollte. Die Mysterien waren die Vorläufer der modernen Tragödie, die Fastnachtsspiele der Komödie. Allein auf jenem Felde konnte sich die naive Dichtung neben der entwickelten Kunstpoesie nicht fortbehaupten; im ernsten Gebiete kennt das Volk keine andere Idealität, als die mythische, und bringt es nie vom halb Epischen zum ächt Dramatischen; die Hoffnungen, die man an die Festspiele im bairischen Gebirge knüpfte, waren irrig. Dagegen hat gerade das Volk den rechten Sinn der Realität für das Komische und der Vorgang seiner naiven Erzeugnisse in diesem Gebiete war ungleich wichtiger und fruchtbarer, als der im ernsten; daher hat sich neben der Komödie der Kunstpoesie und ihrem Theater das Volksluſtspiel mit der Volksbühne mitten in den Städten erhalten längst nachdem die erstere recht in Opposition gegen sie und ihren Cynismus die feinere Komik ausgebildet hatte. Es bewegt sich naturgemäß im greiflich Komischen, wie wir es in §. 188 ff. dargestellt haben, und an diese Form knüpft sich daher die hier erwachsende Neben-Eintheilung der Komödie. Wir haben dem derben Geiste des Possenhaften sein gutes Recht zuerkannt und die Komödie der Bildung dürfte sich an dieser Quelle recht wohl erfrischen, Geist des gesunden und ungetrübt heiteren Lachens schöpfen, wie die lyrische Poesie ächtes Gefühl aus dem Brunnen des Volkslieds. Die Objectivität des Naiven geht hier so weit, daß die Rede entbehrlich wird und die Pantomime hinreicht; die alten italienischen Scherze des Pierro, Arlechino, Pantalone, der Colombine u. s. w. haben sich gerade darum auch wirklich am reinsten in ihrem Element erhalten, denn mit der Rede sind viele zersetzende Stoffe in das Volksluſtspiel eingedrungen, wie S. Carlino in Neapel, die Volkstheater in Wien allerdings leidig beweisen. Raimund führte Romantik, directe Moral, Politik, Sentimentalität hinein, blieb aber in den Grundlagen noch ächt volksthümlich komisch, mit Nestroy und And. aber beginnt die Gemeinheit und die Corruption. — Wir haben im ersten Theile das naiv Komische durch den Namen Posse bezeichnet; der §. setzt dafür nur darum den Namen Burleske, weil im gegenwärtigen Zusammenhang der erstere eine besondere Form bezeichnet, und zwar diejenige, welche im Gebiete der Kunstpoesie am verwandtesten dem Volksluſtspiele gegenübersteht. Es ist eine kleine Form, die gewöhnlich einer Tragödie oder einer Komödie mit rührendem Mittelpunct an Einem Theater-Abende nachfolgt, die Farce der Franzosen und von diesen mit besonderer Zierlichkeit angebaut. Sie verhält sich wie die Novelle zum Romane, sie entwickelt mit schlagender Kürze eine komische Situation. Sie mag dieselbe aus den raffinirten Zuständen der modernen Gesellschaft nehmen: auch diese laden sich in unendlichen Verlegenheiten, Contrasten aus, die sich derb in der Körperwelt nieder-

ſchlagen, und davon handelt es ſich, denn die Poſſe ſpielt eben wegen ihrer Kürze nothwendig in dem Elemente der greiflichen Komik, des Burlesken, und liebt denn bei aller Kunſtform der Behandlung auch vorneherein in der Fabel den Boden der ſinnlichen Contraſte. Ihr entſpricht das Satyr-Drama der Alten. Es war vom Volke gefordert, das ſich die Luſt des Dionyſos-Feſtes nicht ganz durch die Tragödie nehmen laſſen wollte, ſondern eine Erholung von ihrem ſtrengen Ernſte bedurfte, und dieſe Bedeutung hat auch die moderne Poſſe. Das Komiſche iſt unendlich mehr, als bloße Erholung, aber es iſt doch weſentlich auch Erholung, und wenn der deutſche Ernſt es verſchmäht, jener wehmüthigen Beruhigung, welche im Schluſſe der ächten Tragödie liegt, noch das derbe Gelächter folgen zu laſſen, ſo mag er doch dem leichteren franzöſiſchen Blute darum, weil es ſolche Abſpannung liebt, ſo wenig zürnen, als dem griechiſchen.

2. Im Uebrigen kann der Unterſchied der Hauptformen des Komiſchen keine Eintheilung begründen; die verſchiedenen Arten der Komödie, wie ſie ſich uns nach andern Eintheilungsgründen ergeben haben, ſtellen ſich ſämmtlich bald mehr auf dieſen, bald mehr auf jenen Boden, und Beſtimmteres läßt ſich nur ſo viel ſagen, was übrigens ſchon in unſern frühern Erörterungen mehrfach von ſelbſt hervorgetreten iſt: das Intriguenſpiel mit ſeinen Schachzügen gehört mehr dem Witze, das Charakterſpiel, nur nicht jenes, das den Charakter typiſch behandelt wie Moliere, dem Humor an. Daß der hochkomiſche Styl, wie er ſich bei Ariſtophanes mit dem politiſchen Stoffe verbunden hat, im großartigen mythiſchen Wahnſinn ſeiner Fabel humoriſtiſch iſt, haben wir ebenfalls ſchon früher ausgeſprochen; daß aber der Humor gern in die Poſſe heruntergreift, die Keckheit ſeiner Weltverkehrung in ihre Form gießt und ſie ſo zur Grotteske auftreibt, iſt in §. 214 gezeigt.

§. 920.

Dem Werthverhältniſſe nach ſteht die Komödie inſofern über der Tragödie, als ſie freiere, in Gemüthsgleichheit über dem Gegenſtand ſich erhaltende Subjectivität fordert und das Erhabene, das den Inhalt der Tragödie bildet, als das eine ihrer Momente mitumfaßt. Allein in dieſer Stellung wird das Erhabene nur von einer Seite, der verſtändigen, beleuchtet und kommt nicht zur Entwicklung, die Gemüthsfreiheit aber ohne die Aufgabe, in der Gewalt der ſubſtantiellen Aufregung Stand zu halten, wird leicht zur Inhaltsloſigkeit oder zum grillenhaften Spiele der willkürlichen Subjectivität.

Man muß ſich natürlich auch hier hüten, ein abſtractes Verhältniß von Geringer und Beſſer anzunehmen, auch hier wohl bedenken, daß der Gewinn im Fortſchritte zu einer reicheren Stufe immer zugleich Verluſt iſt.

Schiller (Ueber naive und ſentimentale Dichtkunſt S. 256 ff.) ſpricht den Vorzug der Komödie in folgenden Sätzen aus: „die Tragödie fordert das wichtigere Object, die Komödie das wichtigere Subject; dort geſchieht ſchon durch den Gegenſtand viel, hier nichts durch ihn und Alles durch den Dichter. Den tragiſchen Dichter trägt ſein Object, der komiſche muß durch ſein Subject das ſeinige in der äſthetiſchen Höhe erhalten. Jener darf einen Schwung nehmen, wozu ſo viel eben nicht gehört, der andere muß ſich gleich bleiben, er muß alſo ſchon dort ſein und dort zu Hauſe ſein, wohin der Erſtere nicht ohne einen Anlauf gelangt. Es iſt der Unterſchied des ſchönen und des erhabenen Charakters: dieſer iſt nur ruckweiſe und nur mit Anſtrengung frei, jener iſt es mit Leichtigkeit und immer. — Die Tragödie iſt beſtimmt, die Gemüthsfreiheit, wenn ſie durch einen Affect gewaltſam aufgehoben worden, auf äſthetiſchem Wege wieder herſtellen zu helfen; in ihr muß daher die Gemüthsfreiheit künſtlicher Weiſe und als Experiment aufgehoben werden; in der Komödie dagegen muß verhütet werden, daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemüthsfreiheit komme. Daher behandelt der Tragödienbichter ſeinen Stoff immer praktiſch, der Komödieendichter den ſeinigen immer theoretiſch, jener muß ſich vor dem ruhigen Räſonnement in Acht nehmen, dieſer muß ſich vor dem Pathos hüten und immer den Verſtand unterhalten; jener zeigt alſo durch beſtändige Erregung, dieſer durch beſtändige Abwehrung der Leidenſchaft ſeine Kunſt. Das Ziel der Komödie iſt einerlei mit dem Höchſten, wonach der Menſch zu ringen hat, frei von Leidenſchaft zu ſein, immer ruhig um ſich und in ſich zu ſchauen, überall mehr Zufall, als Schickſal, zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.“ — Schiller hat nicht bemerkt, daß dieſe Sätze in Einem Zuge mit der Behauptung auch deren Einſchränkung enthalten. — Daß zunächſt die Komödie in gewiſſem Sinn höher ſteht, folgt für uns prinzipiell aus dem innerſten Weſen des Komiſchen, wie es in der Metaphyſik des Schönen entwickelt iſt. Das Komiſche hat ſich erwieſen als Act der reinen Freiheit des Selbſtbewußtſeins, das den Widerſpruch, womit alles Erhabene behaftet iſt, ſich in unendlichem Spiel erzeugt und auflöst. Es enthält alſo das ſchlechthin Große, welches eben das Tragiſche iſt, als das eine Moment ſeines Prozeſſes in ſich, hat ſomit mehr, iſt darüber hinaus. Man kann ſo zunächſt immerhin ſagen, das Tragiſche ſei ſtoffartiger, in dem allgemeinen Sinne nämlich, daß der Dichter von der Wucht eines Geſetzes hingenommen ſei, das, aus einer Welt aufgewühlter Leidenſchaft aufſteigend, furchtbar, obwohl gerecht, durch die Welt geht und keinen Vollgenuß des Lebens, keine ſubjective Genüge geſtattet. Die Leichtigkeit und Freiheit des von dieſer Schwere entbundenen Geiſtes, der in der Komödie waltet, gleicht jener, die wir bei dem epiſchen Dichter gefunden haben; es iſt das verwandte freie Schweben

über den Dingen, deren Gegensätze, von solcher Höhe, mit so gelöstem Sinne betrachtet, gleich werden. Allein in der Verwandtschaft steht die geistige Freiheit des Komödien-Dichters um so viel höher über der des epischen, als sie mitten in der ergreifenden Gegenwärtigkeit der dramatischen Handlung sich zeigt, im Elemente der Erschütterung sich behauptet. Die schwere, substantielle Aufwühlung der Tragödie hat sie hinter sich, die Form der Spannung hat sie behalten und bewahrt in ihr den ungetrübten Gleichmuth. Die Komödie gehört daher auch dem späteren Alter männlicher Reife, das aus Stürmen zur Ruhe und Heiterkeit gediehen ist, von keiner Gewalt der Erfahrung aus dem Gleichgewichte gebracht wird und mit klarem, heiterem Blicke Großes und Kleines als die ungetrennten Seiten Eines Weltwesens erfaßt. Allein der Fortschritt ist auch Verlust, die Leichtigkeit und Freiheit wird bei näherem Anblick selbst wieder einseitig. Sieht man auf die Tragödie zurück, so darf der Dichter doch natürlich nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes sich stoffartig verhalten. Schiller stellt zwei Sätze, die einer Vermittlung bedürfen, ohne solche nebeneinander: nach dem einen scheint die Tragödie Pathos und Affect unmittelbar aus ihrem Inhalte zu empfangen, nach dem andern ist es nur des Dichters freier Kunstzweck, Experiment, daß er die Gemüthsfreiheit aufhebt, um sie wieder herzustellen. Das Wahre wird sein, daß gleichzeitig ein aus dem Stoff aufsteigender pathetischer Schwung und eine freie Beherrschung desselben und Leitung zum Kunstziele zusammentreffen müssen. Dem unreifen Jüngling scheint jener Schwung leicht das Ganze der poetischen Begeisterung, aber die ächte Ironie ist ihre andere, wichtigere Seite. Wenn wir nun vom epischen Dichter sagten, er habe seine Ruhe noch nicht auf dem stürmischen Meere bewährt, so gilt vom komischen Dramatiker, daß er sie *nicht mehr* auf diesem Schauplatz bewähre; oft, weil er es nicht will, oft auch, und, so lang er es (durch Tragödieen) nicht gezeigt hat, immer vielleicht, weil er es nicht kann. Die Komödie enthält das Erhabene, das Tragische in sich, aber nur um es, noch ehe es sich entwickelt, an seiner Einseitigkeit zu fassen und in sein Gegentheil mit plötzlichem Umschlag überzuführen. Sie muß verhüten, daß wir uns in seinen Ernst vertiefen, sie darf daher alles Erhabene nur von der Seite des Verstandes auffassen, wie in §. 179 gezeigt ist und auch Schiller weiß. Der Humor gründet tiefer, als der Witz, er hat eine Wärme, ein Pathos zur Voraussetzung, aber auch er eilt von dieser Vertiefung fort zu der blos theoretischen Auffassung, wie Schiller es nennt, er muß es, um die Verkehrung alles Erhabenen als bloße Ungereimtheit, Narrheit belächeln zu können. Die Leichtigkeit ist also um den Preis erkauft, daß das, was den großen Inhalt des ernsten Drama bildet, wirklich auch zu leicht genommen wird; jetzt, dießmal, auf diesem Standpuncte mit Recht, aber nicht mit Recht, wenn man das ganze Schöne im

Auge hat, das auch den andern Standpunct fordert, welcher in die reine Form den ethiſchen Ernſt einſchließt. Es iſt im Erhabenen, ſagt §. 229, dem ganzen Schönen ein Unrecht geſchehen, indem das Moment der Sinnlichkeit, Einzelheit, Gegenwärtigkeit negirt wurde; das Komiſche iſt auch ein Unrecht, indem es die Idee negirt. Die humoriſtiſche Subjectivität weiß ſich als Hort und Bürge der Idee, nur darum wagt ſie, in jeder Geſtalt ſie zu verflüchtigen und aufzulöſen, aber ſie behält ſich ebendarum die wahre Wiederherſtellung derſelben ſtets nur vor, iſt mit keiner Wirklichkeit derſelben zufrieden, gönnt keiner, ſich auszubreiten. Und das iſt der gute, der höchſte Fall. Verbirgt ſich unter dem ſubſtantiöſen Pathos der Tragödie leicht die überſchauende Weisheit und den Stoff beherrſchende Ironie, lockt daher dieſe Dichtart Geiſter an, die es nie über das Pathologiſche bringen, ſo iſt die leichte Luft der Komödie auch das Element für die windigen Geiſter, für die leere Subjectivität im ſublimeren und im niedrigeren Sinne: jene kennt nicht den Ausgangspunct vom Ernſt im komiſchen Prozeſſe, verflüchtigt geiſtreich Alles im Schaum des inhaltsloſen Spiels, wie unſere Romantiker es als Prinzip aufgeſtellt und geübt haben; was ſie noch Stoffartiges bewahrt, iſt die reine Grille, die Caprice, die ſo wenig komiſch, als ernſt motivirt iſt; dieſe zerrt an den Lachmuskeln um jeden Preis und meint, das Komiſche dürfe gemein ſein, weil es ſich mit dem Gemeinen befaſſen muß. Da verlangt die poſitive Idealität des Ernſtes wieder ihr volles Recht und man ſehnt ſich, daß ſie mit dem ſtrengen Antlitz unter die Narren trete. Shakespeare hat in ſeiner letzten Periode nur Komödieen mit beſonders ſtarker Grundlage des Ernſtes geſchrieben: Cymbeline, Wintermährchen, Sturm, Maaß für Maaß (die gallige Satyre Timon von Athen nicht zu rechnen); aber, was wichtiger iſt, er hat den Hamlet vollendet, Julius Cäſar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Makbeth, Othello gedichtet, gedankentief, ſtahlhart, gedrängt und geſättigt von finſterer Kraft und furchtbarem Schickſalsgefühle, doch aber ohne die Freiheit des Gemüths in die Gewalt des Affects zu verlieren und ohne ſtoffartige Bitterkeit in der Schlußempfindung.

Anhang zur Lehre von der dramatischen Dichtkunst.

Die Schauspielkunst.

§. 921.

Die Dichtkunst hat die sichtbare und hörbare Welt nur der innern Vor- 1.
stellung wieder eröffnet. Bis zur vollen Gegenwärtigkeit, aber zunächst in derselben Grenze, ist dieß im Drama geschehen; hier aber wird diese Grenze nothwendig durchbrochen, die innere Gegenwart geht in die äußere, sinnliche über, indem die lebendige Persönlichkeit mit den Mitteln der Darstellung für das Auge und Ohr, Action und Declamation, als Material herbeigezogen wird, um das Werk der Poesie zur Anschauung zu bringen. Die Schauspielkunst, welche dieß leistet, ist zwar blos anhängend, aber, weil die Reproduction des Dichtwerks productiv künstlerischen Geist fordert, die höchste unter den anhängenden Künsten. Ihre Geschichte zeigt in entschiedener Gestalt den Gegensatz 2.
des direct idealen und des charakteristischen Styls.

1. Daß nicht bloß die sichtbare, sondern auch die hörbare Welt von der Dichtkunst für die innere Vorstellung wieder aufgethan ist, muß hier ausdrücklich noch aufgenommen werden. Diese Kunst spricht, aber sie spricht nicht nur selbst, sondern führt uns durch ihr Sprechen das Sprechen der dargestellten Personen vor und bringt uns überhaupt die Tonwelt vor den inneren Sinn. Nur in der lyrischen Form fällt das Sprechen als Vehikel der Kunst und als Inhalt, den dieses Vehikel uns mittheilt, einfach zusammen, denn der Dichter spricht hier im eigenen Namen; das Epos meldet uns vom Sprechen und von Tönen, und kann allerdings, doch ist dieß nicht wesentlich und nothwendig, die Personen auch in directer Rede sprechend einführen; in der dramatischen Dichtkunst dagegen spricht der Dichter als objectiv gewordenes, in seine Personen auseinandergelegtes Subject so, daß man vielmehr nur diese vernimmt und daß sie gegenwärtig sprechend die Handlung erwirken. Dieß Alles also zunächst nur für die innere Vorstellung. Die Poesie hat auf alle Sinnenwirkung, bis auf das

dünne Band des (zunächst nicht mimischen, nicht künstlerischen) Vortrags verzichtet. Was dadurch gewonnen ist, haben wir gesehen; aber der unendliche Gewinn ist auch ein wesentlicher Verlust. Das Schöne will auf die wirkliche, eigentliche Sinnlichkeit, nicht blos auf die innere wirken, es will sein, die Kunst ist nicht umsonst höhere Einheit des Naturschönen und der Phantasie. Die Poesie kann nicht aus sich selbst das Band mit der wirklichen Sinnlichkeit wieder aufnehmen, sie bewegt sich rein in der innerlich gewordenen, ideal gesetzten; sie muß sich, wenn sie den Schritt thun will, anhängend, aber doch innig mit andern Formen verbinden. Gegeben aber ist der Schritt auf der Spitze der Dichtkunst, im Drama. Die innerlich vorgestellte Gegenwärtigkeit ist hier so stark, so voll bis an die Schleuse gedrängt, daß sie mit Macht durchbrechen, sich auch als äußere erschließen muß. Geschichtlich verhält sich dieß sogar so, daß das Drama als Dichtwerk aus der sinnlichen Darstellung, der Mimik, zunächst als Spiel des subjectiven Nachahmungstriebs, auf den wir (§. 919 Anm. 1.) schon zurückgewiesen haben, erwachsen ist; nur hindert dieß nicht, die wirkliche dramatische Poesie als das logisch Voraufgehende hinzustellen, das als bestimmendes Subject eines Ganzen das Element, aus dem es naturalistisch erwachsen ist, sich künstlerisch nachbildet und zu sich heraufnimmt. Wir haben in der Lehre vom Wesen der dramatischen Poesie durchaus die gegenwärtige Lebendigkeit der Handelnden als Grundbegriff aufgestellt und doch die wirkliche Aufführung noch ausgeschlossen. Dieß war wissenschaftlich nöthig, um die Begriffe in ihrem Unterschiede rein zu halten, und die Forderungen der Gattung lassen sich fest begründen, wenn auch nur an die Schaubühne in der Phantasie der Leser gedacht wird. Nun aber ist es Zeit, es auszusprechen, daß hiemit die Gegenwärtigkeit auf dem Puncte der äußersten Reife und Sättigung angekommen ist, wo sie zur äußern werden muß. Die blos innere Schaubühne leidet wieder an den Mängeln der bloßen Phantasie vor der Kunst, für den Leser wie für den Dichter. Wir haben gesagt, es stelle sich der dramatische Charakter mit greiflicher Deutlichkeit vor unser inneres Auge; aber dabei war von dem Maaßstabe der Deutlichkeit abgesehen, den die wirklich sinnliche Erscheinung abgibt. Erst durch diese, erst in der Aufführung erkennt Dichter und Zuschauer die Lücken und Mängel des erst noch innerlichen Phantasiebildes. Die Execution ist dessen Probstein, ja, wie alles Material durch seine festen Bedingungen (vergl. §. 518, 1.), ein auf die Erfindung rückwirkender, durch die an ihm gemachten Erfahrungen Motive hervorrufender Hebel. Es ist bekannt, wie manche große Charakter-Rollen in Berechnung für bestimmte Schauspieler geschaffen sind; namentlich erkennt der Dichter selbst an der wirklichen Aufführung erst, was ächt dramatisch, d. h. schlagend, packend ist. Die dramatische Poesie kann nur an einem Orte gedeihen, wo Theater ist. Die Entfremdung von der

Bühne, die Einschließung in die Studirstube und an den Theetisch hat uns, und zwar vor Allem uns innerliche Deutsche, mit der Fluth der bloßen Lesedramen beschenkt. So nennen wir das Drama, das entweder Seelenleben mit zu wenig Handlung darstellt oder Handlung in rascher, abgebrochener, die äußern Bedingungen der Bühne überspringender Folge, oder beides mischt, wie Göthe's Faust. Es wird immer solche Dramen geben und darf sie geben; die Poesie hat Manches dramatisch zu sagen, was sich den Schranken und der Flüssigkeit der Bühnendarstellung nicht fügt, aber das Ueberhandnehmen dieser Gattung weist bedenklich auf den Ueberschuß an Reflexion in unserer Zeit. Das reale Leben des Drama's schwankt aber um den Pol, auf welchem geistige Tiefe und Bühnenhaftigkeit zusammenfallen, so, daß nicht weniger massenhaft auf dem andern Extrem eine Literatur sich ausbreitet, die auf Kosten der geistigen Tiefe bühnenhaft wirkt, und hier besonders ist der schwache Punct dieser Dicht-Art, wie die epische den ihrigen in der platten Unterhaltungsliteratur und in der ermüdenden didaktischen Breite hat. Die Kräfte sind so vertheilt, daß tiefere Geister oft nicht verstehen, was wirkt, und die Andern, die es verstehen, keine Tiefe, keinen Gehalt haben. Doch auch hier muß man billig sein; auch Bühnendramen ohne bleibenden Anspruch an Gediegenheit des Textes muß und darf es immer geben, die Fürsten müssen ihr Gefolge haben, die Bühne will leben und kann nicht lauter Classisches auf ihr Repertoire setzen.

Die Schauspielkunst ist blos anhängend, weil sie lebendigen Stoff als Material verwendet (§. 490). Es ist derselbe Stoff wie in der darstellenden Gymnastik und der Orchestik, nämlich die eigene Person des Darstellenden, zwar in ungleich größerem Umfang und ungleich vielfältigerer, geistigerer Anwendung ihrer Ausdrucksmittel, als in diesen Künsten, aber nur um so fühlbarer den Störungen, Zufällen, Unangemessenheiten des Naturschönen ausgesetzt: dieselbe Gestalt, Stimme, Physiognomie soll abwechselnd für die verschiedensten Charaktere als Material dienen, die Person ist dabei abhängig von ihren Stimmungen, Körperzuständen u. s. w. Ja die ungleich tiefere und ausgedehntere Bedeutung, worin hier die eigene Person als Darstellungsmittel verwendet wird, ist gerade der Grund, warum der Schauspielerstand so lange gegen die öffentliche Mißachtung zu ringen hatte: denn um jederlei Ausdruck an seiner Gestalt zu zeigen, muß sich der Mimiker in jederlei Charakter und Stimmung künstlich versetzen, muß den Zustand, in den er sich so versetzt hat, durch den vollen Schein äußerer Zeichen darstellen, die sonst durchaus unwillkürlich und unbewußt den wirklichen, nicht nachgeahmten Zustand begleiten, und so liegt es nahe, den ästhetischen Standpunct mit dem moralischen zu verwechseln, den Künstler als handwerksmäßigen Lügner anzusehen, der die Gewohnheit, Stimmungen auszudrücken, in die er sich nur mit Absicht hineinversetzt, auch auf sein

Leben außer der Kunſt übertrage; man denkt, er habe zu oft geweint, gelacht u. ſ. w. auf der Bühne, als daß man ſein Weinen und Lachen außer derſelben für Wahrheit nehmen könnte. Es iſt zunächſt richtig, daß die Verſetzung des Schauſpielers in die Stimmungen ganz anderer Natur iſt, als die des Dichters (wie des Bildhauers, Malers, Muſikers); bitterer, ſtoffartiger Ernſt iſt es natürlich auch dieſem mit dem Zuſtande nicht, den er uns darſtellt, er iſt darin und er ſchwebt doch frei darüber; die dramatiſche Dichtung ſetzt mit doppelter Stärke dieß Schweben voraus, weil ſich da der Poet in verſchiedene Charaktere direct und abwechſelnd verwandelt, allein derſelbe fingirt nicht mit der vollen Stärke ſinnlicher Gegenwart, als ſei der dargeſtellte Zuſtand der ſeinige, er tritt nicht vor uns hin und gibt die ganze Wärme der Unmittelbarkeit des Zuſtandes vor, als durchdränge derſelbe ſein Weſen bis auf jeden Nerv; der Schauſpieler thut es und darum fällt auf die künſtleriſche Abſicht und Verſetzung, womit er es thut, ein geſchärfter Accent des bloßen Scheins. — Im Verhältniſſe zum Dichter liegt nun die andere Seite der Abhängigkeit, wodurch die Schauſpielkunſt zur blos anhängenden wird: der Inhalt der Darſtellung iſt von jenem vorgezeichnet, der Schauſpieler kann als ſolcher nicht zugleich der Erfinder ſein, denn er kann ja in einer Handlung nur Einen Charakter, ein Glied derſelben darſtellen, nicht ſein Subject, wie der Dichter im Acte ſeiner Phantaſie, in viele zerlegen und verwandeln (daß ein Schauſpieler oft mehrere Rollen in einem Stück übernimmt, wäre lächerlich hier geltend machen zu wollen). Es iſt bekannt, wohin das Schauſpiel durch Improviſiren verſinkt. Eben hier liegt nun aber auch der Punct, von dem die Ehrenrettung der Schauſpielkunſt ausgeht. Um die Schöpfung des Dichters in den vollen Schein der Wirklichkeit zu überſetzen, muß ihm der Mime, wie Eckhof ſagt, „in das Meer der menſchlichen Geſinnungen und Leidenſchaften nachtauchen, bis er ihn findet“. Hier iſt eine Reproduction gefordert, wie in keiner blos nachbildenden, vervielfältigenden, exquirenden Kunſtübung, eine Reproduction, die zur Production wird. Hat der Schauſpieler dem Dichter in ſeinen Geiſt, ſo hat er ihm auch in ſeinen Gehalt, ſeinen Ernſt, ſeine Idealität nachzutauchen und es gilt nichts Geringeres, als den hohen Zweck, Menſchen, Menſchenleben, Menſchenſchickſal darzuſtellen. Er bildet auch nicht blos nach, er entwickelt, ergänzt, füllt aus; neben dieſer Erfüllung, dieſer Herausführung in die volle Farbe erſcheint das Werk des Dichters wieder als bloßer Entwurf, iſt, wie wir geſehen, blos innerliches Phantaſiebild, dem es an Fülle und Schärfe fehlt. Der ächte dramatiſche Dichter rechnet auf dieſe Ergänzung, führt nicht bis in's Kleinſte aus, läßt Einzelnes relativ ſkizzenhaft, ſchneidet dem Schauſpieler die Selbſtthätigkeit nicht ab. Der Act der Verſetzung in das Werk des Dichters fordert alſo in erſter Linie verwandtes Genie, Intuition; dazu aber den Ernſt und Fleiß

des Denkens, des Einarbeitens, und derselbe hat sich nicht nur auf die einzelne Rolle, sondern auf das Ganze zu erstrecken, denn sie ist Glied des Ganzen, und auf dieses muß also auch die geniale Intuition sich ausbreiten: der Schauspieler muß die Idee seiner Rolle ebensosehr aus der Idee des ganzen Drama, als aus dieser selbst sich erzeugen. Hier liegt denn zugleich ein wesentliches Moment der Kunstmoral für diesen Stand: die Pflicht der Einreihung in das Ganze, der Unterordnung unter dasselbe, die Bezwingung der Eitelkeit im Dienste des Ensemble. Zwischen dem geistigen Eindringen in die Rolle und der Ausführung liegt nun die Nothwendigkeit eines umfassenden Studiums des hiehergehörigen großen Gebietes des Naturschönen: des physiognomischen, pathognomischen Ausdruckes (vergl. §. 338 ff.), des Menschenlebens überhaupt im weitesten Sinne. Der Schauspieler, welcher der Reflexion mehr, als dem Talente, verdankt, setzt Einzelzüge aus den Erwerbungen dieses Studiums musivisch zusammen, dem genialen schießen dieselben von selbst organisch an das mit Einem inneren Wurfe der Phantasie dem Dichter nachgeschaffene Charakterbild an, und die Mühe des Denkens und Uebens ist getragen von dem magischen Zuge dieses Schauens. — In der wirklichen Ausführung ist das nächste Moment die Herstellung der sog. Maske; es ist von Wichtigkeit, weil es hier gilt, der Schauspielkunst im Mittelpunct ihrer Schwäche, der Incongruenz der lebendigen Persönlichkeit zu dem geistigen, concret gedachten Bilde des Dichters, mit allen Mitteln der Kleidung, Behandlung der Haare u. s. w. nachzuhelfen. Was aber von Unangemessenheit zurückbleiben mag, wird durch ächte Kunst im wirklichen Spiele momentan verwischt; denn der fortgerissene Zuschauer erzeugt sich das Bild der Erscheinung aus dem geistigeren Theile der Darstellungsmittel und die Phantasie hat die wunderbare Fähigkeit, darüber wirklich die Gestalt anders, namentlich heroisch größer zu sehen, als sie ist. Diese geistigeren Mittel bestehen denn in der Activität der Gestalt für Auge und Ohr, Action und Declamation: jene umfaßt Gesichts-Ausdruck, Gesticulation der Hände, Bewegung der Füße und des ganzen Körpers, wobei das Verweilen in einer Geste, das Verhalten in der Ruhe so wesentlich ist, als die Reihe der wirklich bewegten Momente, das stumme Spiel so wichtig, als das mit der Rede verbundene; diese erhebt die unendliche Tonwelt der Sprache nach Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Beschleunigung und Langsamkeit zum künstlerischen Ausdruck des Charakters und jeder seiner innern Bewegungen. Die letztere Unterscheidung ist namentlich für den Schauspieler wichtig: der Charakter bleibt sich im Wechsel der Stimmungen und Affecte gleich, sein stehendes Gepräge soll aber ebensowenig den letztern ihre momentane Gewalt und Wärme entziehen, als von denselben überwachsen und aus den Fugen seiner Grundzüge getrieben werden. Die Deutschen sind bessere Darsteller des

(ächt individuellen) Charakters, Italiener und Franzoſen der Leidenſchaft. Wir müſſen uns verſagen, den ganzen Reichthum wichtiger Begriffe und Bobeachtungen zu entwickeln, der in den hier angedeuteten Hauptſeiten der Darſtellungskunſt eingeſchloſſen liegt, verweiſen ſtatt deſſen auf Rötſcher: „Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in ihrem organiſchen Zuſammenhang wiſſenſchaftlich entwickelt“ und bemerken nur noch, daß vermöge der Aufgabe des Ensemble der einzelne Mime auch das Einzelne ſeiner Mittel auf die Zuſammenwirkung mit den andern zu berechnen hat: die Lehre von der Schauſpielkunſt hat es weſentlich auch mit dem Einklange des Zuſammenwirkens zu thun, nicht nur im tieferen Sinne, ſondern im Heraustreten für das Gehör und namentlich für das Auge in der Gruppirung des Perſonals und ihrem Wechſel. — Iſt es nun allerdings wahr, daß die Gewohnheit der Verſetzung in Charaktere und Stimmungen und der künſtlichen Annahme des vollen, unmittelbaren Scheins dieſer Verſetzung eine Gefahr mit ſich bringt, den Menſchen auszuhöhlen, auf den eiteln Schein zu ſtellen, ſo hat der ächte Mime in dem hohen und würdigen Begriffe der Bedeutung ſeiner Kunſt, eine Interpretinn der Dichtkunſt und durch ſie der ewigen Wahrheit des Menſchenlebens zu ſein, in dem Ernſt und Fleiß, den dieſer Begriff fordert und mit ſich bringt, das ſichere Gegenmittel und iſt der Stand großen Verſuchungen ausgeſetzt, ſo iſt er nur um ſo achtungswerther, wo er ihnen widerſteht. — Eine weitere Schwäche dieſer Kunſt, welche unmittelbar damit gegeben iſt, daß ſie in lebendigem Stoffe darſtellt, beſteht in der Flüchtigkeit ihrer Wirkung; ſie „ſchreibt in's Waſſer“. Ein Streben nach um ſo ſtärkerem momentanen Erfolg, Empfindlichkeit über Tadel, gereizte, nervöſe Stimmung wird dadurch erklärbar, ſelbſt entſchuldbar, den höheren Künſtler ſtärkt dagegen das Bewußtſein der Intenſität und des ſtillen Nachwirkens der Wirkung.

2. Der Gegenſatz der Style in der Poeſie ſpricht ſich ſo ſchlagend in der Schauſpielkunſt aus, daß er durch ſie in volles Licht tritt, an ihr auf's Belehrendſte nachgewieſen werden kann. Dem plaſtiſchen Charakter des antiken Drama's entſprach die Maske, der Kothurn, die feierlich typiſche Kleidung, das einfach große Syſtem der Bewegungen, wodurch der Schauſpieler als wandelnde Statue erſchien, der recitativartige, ſtellenweiſe in Geſang übergehende Vortrag. Hier galt es nur die ſubſtanziellen, gewaltigen Grundzüge; die Durchführung in das Spezielle und Individuelle, die feinere Schattirung war ausgeſchloſſen. Es hieng dieß Alles mit der Scenerie, zu der wir erſt im folg. §. übergehen, namentlich dem Spiel im hellen Tageslichte zuſammen. In Allem iſt das moderne Spiel das gerade Gegentheil, das volle Bild des maleriſchen Styls im Gegenſatze des plaſtiſchen; hier wird durchaus ſpezialiſirt, detaillirt, während dort generaliſirt wird, hier iſt Alles porträtartig, phyſiognomiſch. Allein der Gegenſatz

erneuert sich innerhalb dieses Styls; theils ist er ein nationaler ebenso wie in der Poesie: Italiener und Franzosen haben in der hohen Tragödie immer noch etwas Gesang-artiges, Recitativ-ähnliches im Vortrag, strenge, gemessene Regel, einfach große Bewegung, plastisches Verweilen im Spiel, in der Komödie bringt wenigstens die generelle Behandlung der Charaktere eine geringere Individualisirung mit sich. Die französische Art war mit der poetischen Dramaturgie und gesammten conventionellen Disciplin in Deutschland eingebrungen und ward von Eckhof gestürzt, der die wahre und individuelle Sprache und Tonleiter der Natur zum Gesetz erhob. Nun aber riß mit dem bürgerlichen Drama und seiner prosaischen Redeform, dann mit dem wilden Schrei der Sturm- und Drang-Periode ein Grad des Naturalismus ein, der eine neue Reaction des plastischen, classisch idealen Styls hervorrufen mußte: er knüpfte sich an Göthe's und Schiller's classische Werke, man führte sogar wieder französische Tragödieen in den Kampf. Dieß führte abermals in gleichtöniges Pathos, jambische Modulation ohne Naturwahrheit des Tonfalls, kaltes Anstands-System; die entgegenstehende Richtung mußte abermals ihr Recht zurückfordern. Seither suchen wir einen charakteristischen Styl, der naturwahr individualisirt und doch ideal ist, wie in der Poesie und in allen Künsten, aber dem richtigen Begriffe des Zieles bringt die Zeit nicht die hinreichende Kraft und Frische entgegen, den falschen Ueberschuß der Reflexion fühlt man nirgends mehr, als auf diesem Gebiete. — Statt alles Weiteren beschränken wir uns hier, auf das treffliche Werk von Ed. Devrient: „Die Gesch. d. deutschen Schauspielkunst" zu verweisen.

§. 922.

Die Schauspielkunst setzt die Bühne voraus: die Baukunst, die Malerei und als Stimmungsmittel die Musik verbinden sich mit ihr und es entsteht eine Vereinigung aller Künste, in welcher die Poesie der bestimmende Mittelpunct ist (vergl. §. 544 a.). So kehrt denn diese zu der bildenden Kunst im eigentlichen Sinn, hiemit die gesammte Kunst auf ihrer Spitze zur Unmittelbarkeit zurück und erreicht hiedurch eine ästhetische Wirkung auf die Gemüther, welche auch zu einer sittlich politischen Macht wird.

Der ganze Inhalt unserer Kunstlehre erspart uns eine Widerlegung der R. Wagner'schen Theorie von einer Verbindung sämmtlicher Künste im Theater, von einem Kunstwerke, das Drama, Oper, Tanz und hiemit lebendige Plastik, Gemälde und architektonische Schönheit gleichzeitig in der Art sein soll, daß wenigstens die ersteren dieser Künste zu gleichen Theilen in der Verbindung wiegen. Jede Kunst hat das ganze Schöne auf ihre Weise und es gibt daher keine andere richtige Verbindung von Künsten,

als eine ſolche, worin entſchieden Eine Kunſt herrſcht, die andere, oder die andern nur mitwirken; die Verſchüttung dieſer feſten Geſetze iſt moderner Ueberreiz und führt praktiſch zum überladenen, phantaſtiſchen Opernpompe. — Auf die untergeordneten Formen, worin Poeſie mit Geſang und Muſik wechſelt, die Miſchgattungen zwiſchen Oper und Drama: Melodrama, Singſpiel, Vaudeville konnten wir uns bei dem Umfang der großen Aufgabe nicht einlaſſen. — Die Muſik wirkt denn in dieſer Verbindung der Künſte nur als Stimmungsmittel vor und zwiſchen den Acten, vorbereitend, auflöſend mit. Was die Bühnen-Einrichtung betrifft, ſo können wir nur im Ganzen und Großen hervorheben, wie ſich der Gegenſatz der Style auch hier ausſpricht. Das Tageslicht gehört weſentlich zu dem plaſtiſchen Style der antiken Mimik; das Lampenlicht iſt maleriſch, wird auf die Bühne concentrirt und beleuchtet mit berechneter Sammlung der Strahlen das detaillirende Spiel. Maleriſch iſt auch die größere Tiefe der modernen Bühne und ihre vollere Scenerie; die antike kannte nur offene Räume, dieſe ſtellt ebenſoſehr, ja häufiger innere Wohnräume dar und weist dadurch Hand in Hand mit der Poeſie auf die Ausbildung des Innerlichen im Privatleben. Von den Extremen der Dürftigkeit und des falſchen Pomps auf unſern Theatern iſt in Kritik und Aeſthetik oft und hinreichend geſprochen. Uns beſchäftigt hier die weſentliche innere Bedeutung einer Anſtalt, welche alle ſinnlichen Mittel zuſammenfaßt, um den geiſtigen Gehalt der Poeſie mit der Macht des Augenblicks und den Wirkungen für Auge und Ohr in tauſende von Gemüthern zu werfen. Wir haben ſchon die dramatiſche Poeſie an ſich als die Spitze aufgefaßt, mit welcher das Syſtem der Künſte in ſich zurückläuft und ſeine Gegenſätze in erfüllte Einheit zuſammenſchließt (§. 895); in ihrer Verbindung mit Schauſpielkunſt und Bühne geſtaltet ſich dieſer Zuſammenſchluß noch ſpezieller, indem das ſubjective geiſtige Weltbild nicht nur für die innere Vorſtellung, ſondern auch für die äußeren Sinne objectiv wird, und auch dieß nicht in unbewegter Ruhe, ſondern mit wirklicher Bewegung und wirklich tönender Sprache. Da dieſe nun weſentlich iſt, da nicht mehr, wie in der Poeſie an ſich, die Schrift genügen kann, ſo iſt das Element der Muſik, der Ton, wiewohl in der veränderten Potenz der Sprache, im eigentlichen Sinne des Worts mit der Dichtkunſt vereinigt, und ebenſo, was wichtiger iſt, in Architektur und Scenerie die bildende Kunſt mit ihrer eigentlichen Wirkung auf das äußere Auge. Durch die theatraliſche Execution des Drama's biegt ſich alſo die Kunſt auf ihrem geiſtigſten Gipfel auch in dieſer unmittelbaren Bedeutung zu ihrem Anfang, zu ihrer erſten Hauptform um. So entlädt ſich nun hier der höchſte Kunſt-Inhalt als Blitz der augenblicklichen, vollen, ganz geiſtigen und ganz ſinnlichen Wirkung und hiemit öffnet ſich wie in keiner andern Form die Kunſt in das Leben. Sie kann nicht weiter inner-

halb des eigenen, rein ästhetischen Cirkels, sie hat Alles durchlaufen, erfüllt, zusammengefaßt, sie durchbricht den Kreis und ergießt sich in die Wirklichkeit des Menschenlebens. Es kann auch hier nicht ihre Absicht sein, direct sittlich, politisch zu wirken, wenn sie ächte Kunst bleiben will, aber die rein ästhetische Wirkung des Drama's auf der Bühne läßt ungesucht und mit innerer Nothwendigkeit unendliche Wirkungen im Menschen und Bürger zurück, wie kein anderes Kunstwerk, Wirkungen, welche sich durch die Gewalt der gemeinschaftlichen Erschütterung, die in Einem Momente ganze Massen durchzittert, in jedem einzelnen Zuschauer so verstärken, als erweiterte und vervielfachte sich sein Herz um so viele Herzen, als hier gemeinschaftlich schlagen und pochen. Wenn man von Schiller's Abhandlung: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" die unrichtigen Begriffe von direct sittlichem Berufe der Kunst abzieht, so bleibt immer noch diese große Wahrheit zurück. Hier, vor diesem majestätischen Thore, das sich nach dem wirklichen Leben öffnet, ist das System der Aesthetik zu Ende; das andere Grenzgebiet, das wir noch zu betreten haben, liegt schon entschieden außerhalb.

Anhang zur Lehre von der Dichtkunst überhaupt.

Satyrische, didaktische Poesie, Rhetorik.

§. 923.

Außer dem Schritte, wodurch die Poesie schließlich innerhalb der reinen Kunstsphäre sich mit andern Künsten verbindet, ist nur noch der eine möglich, wodurch sie sich nach dem fremden geistigen Gebiet öffnet, woran sie am nächsten grenzt: der Prosa (vergl. §. 848). Es entsteht eine Mischung des Schönen mit dem Wahren und Guten, welche, obwohl nicht rein ästhetisch, doch von großer allgemein menschlicher, geschichtlicher Bedeutung ist. In keiner andern Kunst ist dieß Grenzgebiet so ausgedehnt und mannigfaltig.

Die Kunst kann innerhalb ihrer selbst nicht weiter, sie tritt über ihre Grenze hinaus und geht verschiedene Mischungsverhältnisse mit der scheinlosen, von der ästhetischen Einheit mit dem Bilde gelösten Idee, mit der reinen Darstellung des Wahren und Guten ein. Von anderem Standpuncte, vom Boden der Prosa gesehen, ist es umgekehrt ein Uebergreifen dieses Gebiets in das ästhetische, eine Vermählung der nackten Wahrheit mit dem Schönen, eine Erhebung, wenn man will; „die Fußgängerinn Prosa entlehnt das Fuhrwerk der Dichtkunst“ (Plutarch V. d. Lect. d. Dichter C. 2). Diese zwei Auffassungen widersprechen sich nicht, sondern heben sich in den Begriff eines Entgegenkommens beider Sphären auf; praktisch findet in unbestimmten Uebergängen bald der eine, bald der andere Standpunct seine Anwendung, denn bei dem einen Poeten ist es mehr Nachlassen der Dichterkraft, bei dem andern Aufstreben vom Abstracten zum Anschauungsvollen, was dem Prozesse zu Grund liegt, durch welchen lehrhafte oder satyrische Erzeugnisse entstehen. Das Wesentliche ist immer, daß von der Idee, vom Allgemeinen aus das Bild gesucht und äußerlich hinzugezogen wird, es gibt aber unendliche feine Unterschiede der Innigkeit oder Aeußerlichkeit im Anklingen und Mitklingen des ästhetischen Elements und die Grenze, wo das reine organische Band der Bestandtheile bricht oder die Kraft nicht reicht, es zu

knüpfen, ist so zart, daß sie nur im Einzelnen am concreten Kunstwerk aufgedeckt werden kann. Daß wir den Werth der Formen, welche hier noch zu betrachten sind, darum nicht überhaupt herunterſetzen wollen, weil wir sie, wenn der rein ästhetische Maaßstab angelegt wird, als blos anhängende bestimmen, dieß ist bereits in §. 742, Anm. 1. ausgesprochen, wo von den verwandten Seitenzweigen der Malerei die Rede war, der einzigen Kunst, welche mit der Poesie den Uebergang in ein gemischtes Grenzgebiet von so großer Ausdehnung und Fülle theilt. Das ästhetische Urtheil zieht seine Strenge zurück, sobald nur zugestanden wird, daß das Gemischte eben nur gemischt ist; das Leben ist reich an Formen und gerne leiht die eine der andern ihre Mittel. Satyre und Didaktik nebst Rhetorik gehören zu den gewaltigsten Hebeln des ethischen, politischen Lebens und die Bewegung der Geschichte wäre ohne sie nicht zu denken. Ihr Wesen und ihre reichen, gerade durch ihre gemischte Natur schwierigen Formen sind daher der gründlichsten Untersuchung werth, aber in gesonderter Behandlung oder als Anhang einer Poetik; die Aesthetik ist durch den großen Umfang ihres Ganzen zur Kürze genöthigt. Daß aber dieses Gebiet nur einen Anhang der Lehre von der Poesie, nicht einen Theil derselben bilden kann, bedarf längst keines Beweises mehr; eher wäre es der Mühe werth, zu erklären, wie es kam, daß man so lange die grobe logische Sünde der Eintheilungen übersehen konnte, die das Didaktische und Verwandte dem Epischen, Lyrischen, Dramatischen coordinirten. Schon der erste Blick zeigt, daß eine Erscheinung, welche, außer andern, unbestimmteren Formen, wechselnd die Gestalt des einen oder andern dieser drei Zweige annimmt, nicht einen Zweig neben denselben bilden kann. Der innerste Grund lag in der Verkennung des reinen Wesens der Poesie; diese geistigste aller Künste, die als solche am nächsten an dem Gebiete der Prosa liegt, verbarg dem noch ungeübten Auge den unendlichen Unterschied des Wahren, das ganz in reinen Schein verwandelt ist, von dem Wahren, das sich nur nebenher mit dem Scheine bekleidet. Man sah, wie die Dichtkunst nach allen Seiten vielfacher und massenhafter, als es irgend einer andern Kunst möglich ist, in dieß gemischte Gebiet übergeht, und man übersah die feine, aber scharfe Linie, welche auf allen Puncten dieses Austretens überschritten wird. — Uebrigens ergibt sich nun (vergl. §. 546. 547) eine merkwürdige Parallele mit derjenigen Kunst, welche, die entfernteste von der Poesie, am Eingange des Systems der Künste liegt, mit der Architektur. Wie jene mit dem ethischen Gebiete, so ist diese mit dem des Zweckmäßigen durch die engsten Bande verflochten. So mündet die Kunst an ihrem Anfangs- und Endpuncte in das außerästhetische Gebiet: dort erhebt sich ihre Basis auf dem breiten Boden des praktischen Bedürfnisses, hier streckt sich ihr Gipfel in die Luft der schmucklosen Wahrheit.

§. 924.

Am nächsten der reinen Poesie steht die Satyre. Sie unterscheidet sich innerhalb ihres allgemein negativen Charakters in eine negative, indirecte und eine positive, directe. Beide wenden komische Mittel an, die erstere aber erhebt sich je nach Geist und Stimmung in das Gebiet der rein ästhetischen Komik (vergl. §. 547). Sie folgt in ihren bestimmteren Bildungen den Gebieten der reinen Poesie, liebt, wie die verwandte Richtung der Malerei (vergl. §. 742), die Caricatur und erzeugt auf diesem Wege komische Gegenbilder der großen Hauptzweige (bei speziellerer Richtung auf die Form Parodie und Travestie). Die zweite Art der Satyre ist prosaischer und versinkt in das Dürftige und Gemeine, wenn sie nicht, obwohl zunächst immer auf Einzelnes gerichtet, in das Allgemeine und Große geht und aus dem Pathos der Idee fließt.

Wir stellen die Satyre vor das Didaktische, da der Gang, der sich schrittweise vom rein Aesthetischen entfernt, hier der natürlichere ist. Es kann nicht auffallen, wenn der Grund ihres engeren Verhältnisses zur ächten Poesie in die Negativität ihres Verhaltens gesetzt wird; denn negativ ist seinem Wesen nach das ganze Gebiet der komischen Dichtung, an welches sich die Satyre lehnt, sofern alles Komische das Bewußtsein des wahren Verhältnisses von Idee und Bild aus dem schlagenden Widerspruche seiner Verkehrung, also durch eine Negation erzeugt. Der Unterschied, wie er schon bei Betrachtung der Caricatur in der Malerei (§. 742, Anm. 1.) hervorgehoben ist, beruht darin, daß die Phantasie in Erzeugung des rein Komischen dennoch naiv, harmlos zu Werke geht, also das Verfahren positiv ist, während die Satyre, geführt von stoffartigem Unwillen gegen die verkehrte Wirklichkeit, an die sie mit Bewußtsein den Maaßstab der Idee hält, auch in der Grundstimmung ihres Verfahrens negativ ist. Hier aber macht sich ein Unterschied geltend: eine im engeren Sinne negative Form stellt sich mit entschiedenem Anspruch auf höheren poetischen Werth neben eine solche, die, unbeschadet der negativen Natur des ganzen Gebietes, also nur beziehungsweise positiv verfährt und prosaischer ist. Man bezeichnet den Unterschied gewöhnlich als den der lachenden, harmlosen und der strafenden, scharfen Satyre. Der Sprachgebrauch ist nicht passend; die negative oder indirecte Satyre ist immer gewaltsamer, als es scheint, und geht zu sichtbar gewaltsamer Form über, und die directe, positive Satyre kann auch mild predigen. Es fragt sich nun, wie und warum die erstere der reinen Komik näher steht. Zunächst, wenn man nicht die Grenze zwischen dieser und der Satyre verwischen will, muß man als das Spezifische der letzteren jene Grundlage des Unwillens, der Bitterkeit gegen die Welt, die dem Maaßstabe der Idee widerspricht, die unpoetische Grundstimmung festhalten. So

ist ein Schelten und Schimpfen auf das griechische Leben, wie es geworden, der Grundzug der Aristophanischen Komödie, so beginnt J. P. Fr. Richter mit Ergießung Swift'scher Galle. Dieß Aussprechen der Bitterkeit ist eigentlich positiver, directe Satyre, allein bei ruhigerem, objectivem Ueberblick und reicher Begabung entwickelt sich von solchem Ausgangspunct eine andere Form des Verhaltens. Die Idee, der Maaßstab der Dinge, wie sie sein sollen, wird nicht mehr ausdrücklich fixirt und für sich hingestellt, sondern als eine verhüllte Macht, als verschwiegen wirkende Folie den Dingen untergeschoben; nun wird nicht mehr direct gesagt: so sollte die Welt sein und so ist sie doch nicht, sondern die geschilderten Gegenstände selbst müssen dieß durch ihre Widersprüche, ihre Mißgestalt bekennen. Hier verändert sich denn Grundstimmung und Verfahren. Jene ist nicht mehr die ausschließlich bittere, denn dem Unterschieben liegt ein Gefühl der Wahrheit zu Grunde, daß doch wirklich die Macht der Idee selbst in der argen Welt nicht zu Grunde gehen kann; wie tief der Zorn und Aerger sein mag, er wendet sich doch unwillkürlich zum freieren, unbefangeneren Lachen; er ist geneigt, das Böse für Thorheit zu nehmen, wie die ächte Komik; das Verfahren, die Darstellung wird anmuthig, leicht, spielend, liebenswürdig, nachläßig, geht in das objective Verfahren über, gibt ein Weltbild, und dieß wirkt wieder zurück auf die Stimmung, denn der Dichter muß Liebe für seine Narren gewinnen, wenn er in längerer Beschäftigung, wie sie ein ausführlicheres Gemälde, z. B. die bestimmte Form des Romans mit sich bringt, mit ihnen umgeht. Nur darf man immer nicht ohne Weiteres von Harmlosigkeit reden, denn mag auch das ganze Bild mit Liebe gepflegt sein, die Bitterkeit und das Schelten bricht doch im Einzelnen herb genug durch. Die Satyren des Horaz gehören der sogenannten lachenden Form an, aber von durchgehender freier Komik ist doch auch hier nicht die Rede. Ein Hauptmerkmal des Unterschieds von der freien Komik ist nun immer die Neigung zum Uebertreiben, zur Caricatur. Der Prozeß, welcher dem Wirklichen die Idee als Folie unterlegt, hat im rein Komischen nicht ebenso nothwendig diese Wirkung, weil es nicht von derselben bewußten Schärfe der Entgegensetzung ausgeht. Auch die lachende Satyre faßt die Wirklichkeit hart und gewaltsam mit dem Maaßstabe der Idee an und zwingt sie, ihre Verkehrtheit durch Ueberladung des Häßlichen zu bekennen; auch die Sittengemälde eines Horaz sind Caricaturen. Wie die Malerei (vergl. §. 742, 2.) steigert nun auch die Poesie diese Form bis zum phantastisch Ungeheuren. Die wild gährende Phantasie eines Rabelais und Fischart gibt eine Anschauung davon. Aristophanes ist trotz seinem phantastischen Bilden nicht ebenso frazzenhaft, ordnet seine grottesken Schöpfungen zu gerechten Kunstwerken und erhebt sich daher von der Grundlage der satyrischen Caricatur unzweifelhafter zur reinen Komik. Ein anderer Zug der

Satyre im Unterſchiede von der ächten Poeſie iſt ihre Neigung, einzelne gegebene Formen und Erzeugniſſe der Poeſie in's Komiſche zu ziehen, ſei es durch Unterſchiebung eines kleinen Subjects unter die Prädicate des großen und heroiſchen im parodirten, ſei es durch Belaſſung des Subjects und Vertauſchung der großen Prädicate mit kleinen und ungereimt modernen im traveſtirten Originale. Der ächte Komiker beſchenkt ſtatt deſſen die Literatur mit einer neuen Form: Cervantes parodirte oder traveſtirte, wie wir ſchon zu §. 882 hervorgehoben, nicht die Ritter-Romane, ſondern ſchuf in ſeinem ironiſchen Bilde des Zuſammenſtoßes der ritterlichen Romantik mit der wirklichen Welt den modernen, realiſtiſchen Roman. Gerade die Geſchichte des Romans zeigt übrigens belehrend die mancherlei Uebergänge zwiſchen Satyre und Komik. So erſchien in Deutſchland manches Satyriſche in Romanform gegen den puritaniſchen Geiſt der Romane nach Richardſon, gegen den Idealiſmus Klopſtock's, gegen Phyſiognomik, gegen Genieweſen, Orthodoxie, Excentricität aller Art, bis dieſe unreifen Bildungen unter wachſendem Einfluß der engliſchen Humoriſten, welche ſelbſt von der Ironie gegen Richardſon's abſolute Tugendmuſter ausgegangen waren, in J. P. Fr. Richter einen relativen, an unzweifelhaft ächter Komik jedenfalls reichen Abſchluß fanden. — Hiemit ſehen wir bereits, wie die Satyre den Zweigen der reinen Poeſie folgt, zunächſt dem epiſchen. Das komiſche Epos, das nichts als eine Parodie oder Traveſtie der Gattung iſt, haben wir bereits hieher verwieſen. Das Lyriſche muß einem Verhalten, das am liebſten mit wiederholten einzelnen Stichen ſich gegen die Welt wendet, natürlich eine beſonders angemeſſene Form ſein. Daß die Lyrik der Betrachtung und in dieſer vorzüglich das Epigramm ihr natürlicher Boden iſt, ergibt ſich von ſelbſt, aber darum iſt ihr doch das leichte Lied nicht verſchloſſen; je mehr ſie ſich allerdings in deſſen Ton verſetzt, um ſo mehr erhebt ſie ſich auch in den Humor. Ein ſchönes Beiſpiel hievon ſind Göthe's „Muſen und Grazien in der Mark"; man ſieht hier recht, welche freie Leichtigkeit in dieſer Hand Alles, ſelbſt die harte Waffe des Spottes, gewinnt. Das politiſche Spottlied muß freilich ſchwerer wiegen, doch gibt es auch hier einen reichen Unterſchied von Formen bis zu der Heiterkeit der ächten Komik. Zum Dramatiſchen kann die der Satyre beliebte Geſprächsform gezogen werden. Lucian hat das Muſter gegeben, wie man das Ausgelebte und Verkehrte in eigener Perſon auftreten und in der Dialektik der Wechſelrede ſeine inneren Widerſprüche naiv bekennen laſſen muß; Horaz geht vielfach in dieſe belebte Form über. Das ſechszehnte Jahrhundert hat ſie rüſtig aufgenommen; wir erinnern nur an U. v. Hutten's Geſpräch: die Anſchauenden. Auch die Briefform nähert ſich, wenn ſie verſchiedene Perſonen auftreten läßt, dem Dramatiſchen; Meiſterwerk für alle Zeit bleiben die Epistolae obscurorum virorum. Je

mehr sich aber die Satyre zum eigentlichen Drama entwickelt, desto mehr ist ihr der Aufschwung zum ächt Komischen gesichert, ja mehr noch, als im Epischen, weil die Selbstverwandlung des Dichters in seine Personen ihn entschiedener aus dem Standpuncte der Entgegensetzung gegen die Welt, der seine Grundlage bildet, in die Trunkenheit des wirklichen Humors hineinreißt. Auf Aristophanes haben wir in dieser Beziehung schon öfters hingewiesen. —

Die directe oder positive Satyre hält das Ideal ausgesprochener Maaßen an den Gegenstand, zeigt dessen Schlechtigkeit in offenem Angriff auf und gehört also entschiedener dem Boden der prosaischen Trennung zwischen der Idee und der Welt an. Sie verfährt daher auch meist monologisch, tritt in Briefen, Abhandlungsform u. dergl. in der eigenen Person auf. Es ist damit zugleich gesagt, daß, wie in der Stimmung die freie Heiterkeit, welche ihre Narren liebt und geneigt ist, das eigene Ich unter den komischen Widerspruch zu subsumiren, so im poetischen Acte die Objectivirung nicht eintritt; daher in Vergleichung mit den Zweigen der Poesie nur eine Verwandtschaft mit dem Lyrischen übrig bleibt. Die directe Satyre wäre daher überhaupt nicht ästhetisch, sondern ethisch, wenn sie nicht im Einzelnen komischer Mittel, natürlich im Wesentlichen des Witzes, sich bediente, und da die objectivste Form des Witzes die Ironie ist (vergl. §. 201—204), so folgt, daß ihr Verfahren, wenn sie zu dieser greift, am nächsten an die höhere und freiere Natur der indirecten Satyre grenzt. Das Lob der Narrheit von Erasmus und die ironischen Abhandlungen von Liscow mögen als Beispiele genannt werden. Allein hier schwächt sich auch die praktische Gewalt einer Aeußerung des Geistes ab, die als beißendes Salz der trägen Masse des geschichtlichen Lebens unentbehrlich ist. Verdorbene Zustände wollen nicht mit der versteckt lachenden Ironie, sondern mit der ätzenden Schärfe einer gründlichen Erbitterung bearbeitet, durchbohrt sein, der ästhetische Standpunct weicht dem ethischen, dem das Verhüllte zu matt, zu schwächlich ist. Fortgesetzte Ironie ist daher etwas Veraltetes, ist Rokoko, wir ertragen das schleppende Hinterhalten nicht mehr. Es versteht sich, daß, je mehr bei diesem positiv satyrischen Verhalten der ästhetische Standpunct hinter den ethischen zurücktritt, desto ausdrücklicher ein reiner Haß gefordert werden muß, der aus der Idee fließt: „die Abneigung könnte auch eine blos sinnliche Quelle haben und lediglich in Bedürfniß gegründet sein, mit welchem die Wirklichkeit streitet, und häufig genug glauben wir einen moralischen Unwillen über die Welt zu empfinden, wenn uns blos der Widerstreit derselben mit unserer Neigung erbittert; — die pathetische Satyre muß jederzeit aus einem Gemüthe fließen, welches vom Ideale lebhaft durchdrungen ist“ (Schiller Ueber naive und sentim. Dichtung. Werke B. 18, S. 252. 254). Die Satyre hat von einem durchaus persönlichen, wilden Schimpfen und

Schelten in der jambischen Poesie der Griechen (Archilochos) ihren Ausgang genommen, als eine Art von Vorübung für die Komödie hat das seine natürlichen Wege, aber fixirt, wie in den späteren Satyren der Italiener und in den Gemeinheiten eines Murner, wird es abscheulich. Nicht die Einzelheit, Persönlichkeit des Objects ist das Verwerfliche; was packen will, muß einen greiflichen Gegenstand haben, und soll der Gegenstand gründlich durchbeizt und durchpfeffert werden, so kann der Satyriker nicht genug spezialisiren, auch die Farben mögen grell sein, wenn nur das Häßliche nicht die furchtbare Erdenschwere behält, wie in einem Juvenal. Das Wesentliche aber ist, daß das nächste Object immer nur der Punct sein soll, an welchem ein allgemeines Uebel angefaßt wird, und wir werden den Satyriker um so mehr achten, wenn dieses Uebel zugleich mit Macht bekleidet ist, wenn es Muth fordert, es zu bekämpfen. — Die Satyre fällt im Ganzen und Großen naturgemäß in Zeiten der Auflösung; die späte Zeit Roms und das sechszehnte Jahrhundert, dieses freilich so viel frischer und von Morgenluft bewegt, waren ihre Blüthe-Perioden.

§. 925.

1. Der eigentlich didaktischen Poesie gehen mit dem Charakter ungeschiedener Ursprünglichkeit in Epos und Drama Erzeugnisse voran, welche den
2. Lehrgehalt als religiöse Thatsache aussprechen. In ausgebildeter Gestalt schließt sie sich an die epische Dichtung als Beispiel, Parabel, Fabel und beschreibendes Gedicht. Die naivste unter diesen Formen, verwandt mit
3. dem Thier-Epos, ist die Fabel. Zu der lyrischen Dichtung gesellt sich die lehrende Ballade und Romanze, das Spruchgedicht oder die Gnome, Sprichwort, Räthsel, zu der dramatischen der lehrhafte Dialog und alle
4. die Formen, welche den Charakter pathetischer Monologe tragen. Daneben breitet sich ein unbestimmtes Gebiet aus, das bereits der prosaischen Abhandlung verwandt ist und seinen Zusammenhang mit der Poesie nur durch Schilderungen des Naturschönen rettet, durch die es mehr oder minder dem beschreibenden Gedichte sich nähert: das eigentliche Lehrgedicht.

1. Wir haben die Theogonie und das ursprüngliche religiöse Epos, das vor der Ausbildung der Kunstpoesie liegt, nicht in der Lehre von der epischen Dichtung, die gottesdienstlichen Acte, aus denen das griechische Drama hervorgieng, die Mysterien des Mittelalters und die religiösen Dramen der Spanier, die zwar der Kunstpoesie angehören, aber doch von jenen naiven Anfängen sich ableiten, nicht in der Lehre von der dramatischen Dichtung als bleibende Arten aufgeführt. Darstellungen des absoluten Religions-Inhalts in Form von Ereigniß,

Handlung, Leiden, kurz reiner Mythus, nicht blos eingewoben in menſchliche Handlung und Leiden, ſondern als eigentlicher und weſentlicher Stoff, iſt niemals ungemiſchte Poeſie, ſondern Lehrpoeſie. Es verhält ſich anders in der bildenden Kunſt, hier iſt das Vorführen der göttlichen Perſonen ein lebendiges Motiv, um rein und allgemein Menſchliches darzuſtellen, weil es mit der ſinnlichen Erſcheinung Ernſt wird; in der Poeſie dagegen, wo das Anthropomorphiſche nur durchſichtige Vorſtellung bleibt und doch die Geſtalt in durchgeführte Handlung geſetzt wird, fällt hier die überzeugende Kraft der Lebenswahrheit weg; dieſe kann einem Ganzen von faſt lauter tranſcendenten Geſtalten und Begebenheiten nicht zukommen, menſchliche Sympathie iſt nicht möglich, wo es keine Schuld, kein eigentliches Glück und Unglück gibt, und wo dieſe nicht möglich iſt, bleibt nur das Verhältniß des Bewußtſeins zu reinen Ideen, die ihm unter poetiſcher Hülle eingeprägt werden. Freilich aber iſt bei dieſen primitiven Erſcheinungen des religiöſen Epos der Unterſchied von eigentlicher Lehrdichtung nicht minder einleuchtend: ehrwürdiger, feſter Glaube hält die großen Wahrheiten noch unbefangen in ſinnlicher Form feſt und iſt wirklich überzeugt, Thatſachen, Geſchichte und Handlung vorzutragen, zu vernehmen. Es iſt dieß der Antheil der Phantaſie an der Religion, durch welchen dieſe die zweite Stoffwelt ſchafft (§. 416 ff.), und darin eben ruht die innigere Verwandtſchaft dieſer altehrwürdigen Lehrpoeſie mit der ächten Dichtkunſt; der Unterſchied aber liegt, wie geſagt, darin, daß dieſe niemals die zweite Stoffwelt ohne die urſprüngliche gibt und immer irgend einen Grad von äſthetiſcher Lockerung des unfreien Scheins vorausſetzt (vergl. §. 417. 418).

Die eigentliche Lehrpoeſie dagegen hat entweder bei übrigens phantaſieloſer Bildung den unfreien Schein in religiöſen Dingen behalten, aber auf Verſtandsgründe geſtützt und das iſt ebenſo gut, wie wenn ſie ohne dieſen proſaiſch geretteten Phantaſie-Antheil bildloſe Wahrheit vortrüge, oder ſie hat ihn aufgehoben und dann tritt eben der letztere Fall ein, die Zuthat der Phantaſie aber legt ſich nachträglich an den ſo getrennten und für ſich bewußten Gehalt. Eine genauere Erörterung der Heſiodiſchen Theogonie und des Verwandten in der griechiſchen Literatur gehört nicht hieher; dieſelbe hätte übrigens Alles, was die orientaliſchen Religions-Urkunden von ausdrücklich und zuſammenhängend vorgetragener Götterlehre, Göttergeſchichte enthalten, ebenfalls zu berückſichtigen. Aus der nordiſchen Welt reihen ſich daran die Edda-Lieder mythiſchen Inhalts und aus der althochdeutſchen die Evangelien-Harmonien Otfried's und die altſächſiſche, der Heliand. Dante, Milton, Klopſtock dagegen gehören der Kunſtpoeſie an und ſind in der Darſtellung der Formen des Epos beleuchtet worden, es weiſen aber die Bemerkungen in jenem Zuſammenhang herüber in den Begriff des Gebietes, in welchem wir uns nun befinden. So hat denn auch

das Drama urſprünglich vermeintliche Geſchichte, abſolute Geſchichte, Glaubensgehalt als Thatſache dargeſtellt und das moderne Schauſpiel iſt aus den Myſterien, wie das antike aus den Dionyſiſchen Feſt-Aufführungen, hervorgegangen; die geiſtlichen Dramen der entwickelten Kunſtpoeſie aber, wie ſie eigentlich nur in Spanien (vidas de Santos und autos sacramentales) geblüht haben, weben zwar den chriſtlichen Mythus in menſchliches Leben, Schuld und Schickſal ein, entziehen aber dieſem die rein menſchliche Wahrheit und Sympathie und ſind wirklich Nachkommen der Myſterien bei einem bigotten Volke, die keine Stelle in der Lehre von der Poeſie als ächte, des Bleibens werthe Formen finden können. Wir haben ſie bereits als Spezialitäten bezeichnet. — Eigentlich könnten wir nun zu der elementariſchen, großartig unbefangenen Lehrpoeſie auch das aus den dunkeln Zeiten vor der Kunſtdichtung überlieferte Gnomiſche, alle poetiſch vorgetragene, noch immer an den religiöſen Glauben geknüpfte ethiſche Wahrheit ziehen: einen Theil der ſogenannten Orphiſchen Poeſie, die Sprüche der ſieben Weiſen, das entſprechende Orientaliſche, wie es in poetiſcher Spruchform ſich durch die Religionsbücher der Inder und Perſer zieht, älteſte deutſche Spruchweisheit; allein wo immer Lebenswahrheit, nicht oder nur als Hintergrund der Anlehnung vermeintliche Thatſache vorgetragen wird, iſt die wirkliche Scheidung von Idee und Bild vorhanden und ſpricht ſich denn auch in der Zerſtücklung des Vorgetragenen, der Einzelheit der Sätze aus.

2. Wir haben ſchon bei der Satyre geſagt, daß es mancherlei Stufen und Miſchungsformen zwiſchen den beiden Enden: der organiſch bildenden Phantaſie und dem die äſthetiſchen Elemente nur äußerlich verknüpfenden Verfahren gibt. Die didaktiſche Poeſie geht immer vom geiſtigen Inhalt aus und von da erſt zum Bilde fort; ſie unterſcheidet ſich von der ſatyriſchen dadurch, daß ſie zwar vorausſetzt, das Leben entſpreche noch nicht dem, was es ſein ſoll, der Idee, aber es bei der bloßen Vorausſetzung beläßt, nicht die Anſchauung des Verkehrten und Erbitterung darüber zu Grunde legt. Es fehlt ihr daher die Leidenſchaft, welche die Phantaſie zu jenem negativen, komiſchen Acte aufbietet, den wir kennen gelernt haben; aber von der einen Seite belebt ſich ihre größere Nüchternheit durch die Wärme der Ueberzeugung und Geſinnung, von der andern kann leicht und unbefangen ein Anſchauungsbild an die Idee, welche den Lehrgehalt bildet, anſchießen und innig damit zuſammenwachſen, ſo daß die Lehre als das posterius erſcheint, das nur ſo von ſelbſt aus der Anſchauung hervorſpringt. Dieß liegt denn am reinſten vor in den Formen, die ſich an die epiſche Dichtung anſchließen. Das Beiſpiel (nicht im mittelhochdeutſchen Sinne, wo es Fabel und jede didaktiſche Erzählung bedeutet, ſondern im gewöhnlichen modernen Sprachgebrauche verſtanden,) bringt zum Beleg einer Wahrheit einen Fall, eine Erſcheinung aus dem Leben ohne Fiction herbei, worin dieſe Wahrheit real

geworden ist oder immer auf's Neue wird; es gehört eigentlich ganz in die Prosa und wird hier nur erwähnt als belehrende Stufe der Leiter, die von da zur Parabel und Fabel führt. Idee und Bild fallen in dieser einfachen Form gar nicht und ebensosehr ganz auseinander: gar nicht, weil die angeführte Erscheinung eigentliche Wirklichkeit der vorgetragenen Wahrheit ist, ganz, weil diese Wahrheit in unbestimmt vielen andern Erscheinungen ebenfalls wirklich ist, woraus sogleich folgt, daß doch die Wahrheit, der allgemeine Begriff und das zu seinem Belege beigebrachte Einzelne sich nicht decken, denn sind deren viele, worin jener realisirt ist, so sind es auch vielerlei (verschieden nicht wie Individuen einer Gattung, sondern Individuen aus verschiedenen Gattungen), so sind in ihnen auch noch andere Wahrheiten wirklich; die Güte eines Beispiels besteht nur darin, daß die vorgetragene Wahrheit den wesentlichsten unter den Zügen des angeführten Wirklichen bildet. Die Parabel dagegen fingirt einen Hergang für ihren Zweck, hebt als Band zwischen ihm und der Wahrheit, die sie vortragen will, das tertium comparationis heraus und knüpft an dieses die letztere. Hat sie sich ihren Fall erfunden, so ist er eben ganz auf dieß tertium angelegt, und daß in solchem Hergang auch noch andere Gesetze, Wahrheiten liegen können, geht sie gar nichts an. Der Zusammenhang zwischen Idee und Bild ist daher loser, als im Beispiel, aber loser im Sinne des Freien, was sich das zweckmäßigste Anschauungs-Bild selber mit Phantasie schafft, und ebendadurch straffer. Die Parabel ist demnach eigentlich ein Gleichniß, aber ein entwickeltes, zur Erzählung ausgebildetes, episch gewordenes Gleichniß und diese Entwicklung hat ihren Grund darin, daß die vorzutragende Lehre nicht einfach, sondern vielseitig ist, eine Reihe von belegenden Momenten, eine Reihe von Vergleichungspuncten fordert (vergl. Babrios Fabeln übersetzt, nebst einer Abhandlung über die Fabel u. s. w. v. W. Hertzberg S. 93 ff.). Es ist in der Sache begründet, daß der Parabeldichter am liebsten einen Vorgang aus der Menschenwelt erdichtet, weil er hier die reichsten Vergleichungspuncte für seinen vielseitigeren Lehrgehalt findet. Dieser bewegt sich weniger im untergeordneten Gebiete der Lebensklugheit, als in dem hohen und ernsten der Ethik; die Parabel ist eine Bilderschrift, welche kindlichen Menschen erhabene und ehrwürdige, auf die Religion gegründete Wahrheiten des sittlichen Lebens einprägt und ihren frischen Geist durch die einleuchtende Zweckmäßigkeit erfreut und erfaßt. Der Lehrgehalt wird direct ausgesprochen: „das Himmelreich ist gleich" u. s. w.; der Parabel-Erzähler gesteht offen, daß das Bild blos Mittel ist; Nathan in der Parabel von den drei Ringen thut es zwar nicht ausdrücklich, aber es liegt im Anlasse, daß der Lehrzweck seiner Erzählung kein Geheimniß ist. — In der Fabel nun scheint auf den ersten Blick das Verhältniß zwischen dem Bild und dem Gehalte viel lockerer zu sein, als in der Parabel. Das Gleichniß

wird auch in ihr zur Erzählung, dieſe aber iſt Fiction in viel engerem Sinne, denn ſie leiht der unbeſeelten Natur, Pflanzen, Bergen, Gewäſſern, einzelnen Organen des Körpers, vor Allem aber der Thierwelt Bewußtſein, Vernunft, Sprache und verlegt ſo Handlung in ein Gebiet, wo es nach Naturgeſetzen keine gibt, freilich eine Handlung, die dem beobachteten Charakter der Naturweſen entſpricht. Producte der menſchlichen Kunſt treten ebenfalls auf und werden wie beſeelte Naturweſen aufgefaßt. Lehrhafte Fiction auf Grundlage der Naturbeobachtung iſt alſo das Weſen der Fabel, nicht blos der Aeſopiſchen, ſondern der Fabel überhaupt. Daß auch geiſterhafte Geſtalten, Rieſen und Zwerge, Götter, allegoriſche Perſonen auftreten, ändert nichts an dieſem Charakter, denn ſie werden in dieſem Zuſammenhange ganz ähnlich wie typiſch einfache Thiercharaktere verwendet; daß ſich die Fabel in Sammlungen jederzeit mit Parabeln gemiſcht hat, welche mit ihr unter Einem Namen befaßt werden, kommt nur von der nahen Verwandtſchaft beider Formen und der Ungenauigkeit gewöhnlichen Sprachgebrauchs. Die Fabel vereinigt alſo Wunderbarkeit und Natürlichkeit. Die erſtere Eigenſchaft ſcheint denn eine Abſichtlichkeit des Bildes, eine Aeußerlichkeit ſeiner Beziehung zu ſeiner Idee, einen Verluſt an Einfachheit und ſchlichter Angemeſſenheit in Vergleich mit der Parabel zu begründen. Allein umgekehrt: der Vergleichungspunct iſt durch die geläufige Einfachheit und Entſchiedenheit der Züge, die von dem Naturweſen entlehnt werden, namentlich die ſchlechthin einleuchtende Analogie der allbekannten Thiercharaktere zu menſchlichen Eigenſchaften, Geſinnungen, ſo ganz ſchlagend, daß er mit voller Ungeſuchtheit hervorſpringt. Es iſt nur ein unmerkbarer Ruck, der das Menſchenähnliche zum Scheine des wirklich Menſchlichen erhebt, ein augenblickliches ſcheinbares Ernſtmachen aus einer Unterſchiebung, die jedes lebendigen Menſchen Phantaſie leicht und gern mit den Naturgebilden vornimmt, am meiſten die kindliche, und der Fabel gehört urſprünglich ein Auditorium, das wie die Kinder gewohnt iſt, Bäume, Steine, Flüſſe, Tiſche, Meſſer und Gabel, Fuchs und Wolf ſprechen zu laſſen. Es iſt nichts zu verwundern, es verſteht ſich von ſelbſt. Die Beziehung der vertrauten und einleuchtenden Eigenſchaften der Naturweſen auf das tief verwandte Menſchliche liegt nun eben ſchon in dieſem Rucke zum ſcheinbar wirklich Menſchlichen; der Dichter braucht daher die Moral gar nicht herauszuſtellen, ſie wird, wenn er richtig und lebendig erzählt, in der Handlung ſelbſt von den Acteuren ausgeſprochen. Ja die Lieblichkeit und der Humor der Erzählung gewinnt unter der Hand ein Intereſſe für ſich, einen ſelbſtändigen Werth, und die Fabel, indem ſie mit dem Lehrzwecke ſpielt, hebt ſich dadurch näher an die ſelbſtändige Poeſie. Es hängt aber die Entbehrlichkeit des Epimythions noch anders zuſammen: die Fabel ſtand urſprünglich nicht für ſich, ſondern gehörte dem Leben an, wurde bei Anlaß einer Situation, einer

Thatsache vorgetragen (Fabel des Menenius Agrippa) oder war Theil eines größeren Gedichts und dieser Zusammenhang gab von selbst die Beziehung, den Sinn (vergl. Hertzberg a. a. O. S. 128, dessen scharfsinniger Untersuchung wir überhaupt in diesen Erörterungen folgen). Erst die historische Aufbewahrung, die Nachahmung in der Kunstpoesie hat sie vereinzelt, ihr diese Beziehung genommen und dafür das ausdrückliche fabula docet aufgedrängt. Dadurch ist sie zugleich um ihren Grundzug, die Naivetät gekommen und selbst Lessing konnte epigrammatische Kürze mit kindlicher Einfachheit verwechseln. Es mag eine witzige, pointirte, satyrische Fabel berechtigt sein, aber sie ist ein später, moderner Ableger der wahren. Diese ist Eigenthum des frischen Auges, das die Natur liebevoll und unbefangen belauscht, das Thierleben nicht in der Studirstube, sondern in Wald und Feld, Stall und Hof beobachtet hat. Die Fabel ist im besten Sinne ein Stück rechter Bauern-Poesie. Daher ist sie auch nicht eigentlich ethisch; die Bauernklugheit entnimmt praktische Sätze, Regeln des Lebensverstands aus dem verwandten Naturleben, namentlich aus dem Egoismus, der Sinnlichkeit, der List des Thieres. — Parabel und Fabel sind demgemäß von so ursprünglichem Charakter, daß wir sie zu jenen unbefangenen, altehrwürdigen Urformen der Lehr-Poesie hätten stellen müssen, wenn sie nicht doch durch die Isolirung einer einzelnen Lebenswahrheit sich von einem Gebiete sonderten, das noch im großen, monumentalen Zusammenhange des mythischen Glaubens und seiner Phantasiewelt liegt. — Auf einen größeren Zusammenhang anderer Art weist allerdings die Fabel hin. Dieß ist die Thiersage. Sie belauscht die Thiere und hebt wie die Fabel das Menschenähnliche ihres Thuns in die Form des wirklichen Bewußtseins, der Sprache, allein sie hat nicht daneben den Menschen im Auge, um, was sie an den Thieren beobachtet, nun mit Lehr-Absicht auf ihn zu beziehen, das Interesse bleibt ihnen ungetheilt und sie werden zu freien, selbständigen Wesen, Personen für sich, wie in der Heldensage die Helden, daher auch mit Eigennamen, die ursprünglich Charakterbezeichnungen sind, wie diese ausgestattet. Es ist daher natürlich, daß die Hauptpersonen freie Waldthiere sind, Raubthiere von fest ausgesprochenem typischen Charakter, und die Thiersage weist auf die ältesten Zeiten des deutschen Volkes, dem sie ausschließlich eigen ist, auf frisches Wald- und Jägerleben zurück, das „die Heimlichkeit der Thierwelt" belauschte, sie athmet „Waldgeruch" (J. Grimm. Reinhart Fuchs Einl.). Nun kann aber der Mensch, der ein so nahe Verwandtes in der Natur liebend beobachtet und dichtend umbildet, nicht völlig sich selbst neben dem Gegenstande vergessen; er kann nicht dauernd in das Thier den Menschen ganz hineinsehen; der Mensch ist außerdem noch da und die Hinüberziehung muß eintreten, es muß einleuchten, daß ja dieß Alles ein sprechendes Bild des Menschenlebens ist; das Bewußtsein der Beziehung wächst mit dem

Verfolgen, dem Ausſpinnen der einzelnen Abenteuer und endlich ſpringt — nicht Lehrabſicht wie in der Fabel, aber Satyre als Bedeutung des Ganzen hervor, Satyre von jener negativen Art, die nur im Sinne der untergelegten Folie verfährt. Die Thierſage ſteht urſprünglich nur an ihrer Schwelle, ſie bewegt ſich aber nach und nach nothwendig über dieſelbe; das Ausſpinnen äußert ſich zugleich als der Trieb, ein zuſammenhängendes ſatyriſches Weltbild zu ſchaffen, daher ein Zug zur Verbindung der einzelnen Erzählungen, der ganz wie in der Heldenſage endlich zu einem Epos führt. Dieß Epos iſt denn die vollendete Ironie des Heldengedichts, ein Bild der Welt, wie ſie iſt, wenn man das Gewiſſen daraus wegläßt, ein Streit der allgemeinen Selbſtſucht, worin die liſtigſte jede andere überholt. Seine Vollendung fällt natürlich in eine ungleich ſpätere Zeit, ſie fällt zuſammen mit der Epoche, da die Nation jenes bittere Ding, das wir Erfahrung nennen, um eine Welt von Illuſionen erkauft und da ſie begriffen hat, was eigentlich Politik und was Pfaffenthum iſt, da „Reineke Fuchs wirklich zum Kanzler des Reichs geworden iſt“ (Roſenkranz Geſch. d. deutſch. Poeſie im Mittelalter S. 611). Es iſt eine etwas ſchwierige Frage, wohin man das Thier-Epos ſtellen ſoll: in die Lehre vom Epos, von der Satyre, oder neben die Fabel. Nur die innige Verwandtſchaft des bildlichen Stoffes entſcheidet uns für die letztere Anordnung. Vermöge derſelben iſt es nur natürlich, daß ſich Fabeln unter den Thierſagen finden, ja es fragt ſich, ob die Fabel nicht eine degenerirte, didaktiſch gewordene, zerſtückelte Thierſage ſei, wie J. Grimm annimmt; ſie iſt aber wohl vielmehr urſprünglich eine ſelbſtändige Schweſter derſelben. —

Aus dieſen uralten, urſprünglichen Gebieten führt uns nun ein freilich raſcher Sprung, wie ihn die Mannigfaltigkeit der Formen in dieſem gemiſchten Gebiete mit ſich bringt, zu dem beſchreibenden Gedichte. Es blühte im achtzehnten Jahrhundert, als die Poeſie mit allen Kräften nach der Natur, nach der Anſchauung drängte, aber das Grundgeſetz, daß ſie nicht malen darf, als hätte ſie ein räumlich Feſtes vor ſich (vergl. §. 847), noch nicht begriffen hatte. Nun gab man Naturſchilderungen ohne Handlung; hiemit war der ideale Gehalt in das unorganiſche Verhältniß geſtellt, daß er nicht als immanente Bewegung in den Darſtellungsſtoff ſelbſt eindrang, daher als Lehre neben denſelben treten mußte, und ſo kann keine Frage ſein, daß Werke wie Thomſon's Jahreszeiten, Brocke's irdiſches Vergnügen in Gott, Haller's Alpen, Kleiſt's Frühling in das didaktiſche Gebiet gehören, und zwar des objectiven Charakters der Schilderung wegen in deſſen epiſche Sphäre. — Noch iſt kurz ein Ausläufer der Poeſie nach einer andern Art der Proſa, nämlich der hiſtoriſchen Wahrheit zu erwähnen: die Reimchronik, ein Werk der Kindheit der Geſchichtſchreibung im Mittelalter; die Geſchichte iſt mit der Sage vermiſcht und ladet ſo zur Bearbeitung

in Versform ein. Von dem Verhältnisse der reifen Kunst der Geschichtschreibung zur Poesie ist in §. 848, Anm. die Rede gewesen.

a. Andere Formen der didaktischen Dichtung schließen sich dem Lyrischen an und am nächsten der ächten Poesie stehen offenbar die erzählenden lyrischen Formen, die bei unverhülltem Lehrzweck doch den indirecten Weg einschlagen, die Lehre in den Körper des Stoffes, etwa als Ausspruch in den Mund einer handelnden Person zu legen. Welcher Anmuth die didaktische Dichtung fähig ist, wie verkehrt es wäre, ihren Werth zu verkennen, wenn er nur an seinen Ort gestellt ist, zeigen so treffliche lehrende Balladen oder Romanzen, wie Göthe's Schatzgräber, Schiller's Theilung der Erde, Pegasus im Joche. Der Zauberlehrling neigt entfernt zum Didaktischen; es gibt unendliche Uebergänge. Dagegen dehnt sich nun das weite Gebiet des direct Didaktischen, das dem Lyrischen parallel läuft, in dem einfachen, unmittelbaren Aussprechen und Hinstellen ethischer, überhaupt praktischer Wahrheit, wobei das ästhetische Element nur als Gleichniß, Metapher u. s. w. seine dienende Rolle spielt: es ist das Gnomische, herausgenommen aus seinem Verhältniß als bloßes Moment im Lyrischen (vergl. §. 885, a.): Spruch, Xenie, oder unter welchen Namen es auftreten mag, der Ausläufer der Lyrik der Betrachtung (vergl. §. 894), in kürzerer Fassung, einfachem Hinstellen einer Wahrheit dem Epigramm, in vollerer, aber an eine Situation geknüpfter Entwicklung der Elegie nachbarlich verwandt, ja mit ihr zusammenfließend. Es ist der reiche Schatz seiner Lebensweisheit, den ein Volk in der Form schöner Gedankenpoesie an den Grenzlinien seiner höheren, rein ästhetischen Dichtung aufhäuft; alle ächten National-Literaturen, vor Allem die hebräische, griechische, deutsche bieten eine Fülle der gediegenen Nahrung für Geist und Charakter, die in diesem einfachen, gesunden Brode liegt. Wir dürfen jene Dichter-Naturen nicht gering anschlagen, die, nachdenklich, wie Walther von der Vogelweide, zwischen der reinen lyrischen Stimmung und der strengen Betrachtung sich bewegen und alle Verhältnisse ihrer Zeit mit dem Salze des ernsten Gedankens durchdringen, noch dürfen wir dem vollen Genius unsere Liebe entziehen, wenn im Alter seine Phantasie nachläßt, sich zersetzt und den Gehalt einer langen Erfahrung und Geistes-Arbeit nach allen Lebens-Beziehungen in sinnvollen Sprüchen widerlegt, wie Göthe in seinen zahmen Xenien. Aber auch in seiner besten Zeit hat er und Schiller zwischen dem scharfen Hagel der satyrischen Xenien die reinsten Goldkörner, ja volle, aus Gold getriebene Kränze gnomischer Poesie ausgestreut. — An diesen Zweig der lehrhaften Kunstpoesie reiht sich als Ausdruck der praktischen Volksweisheit das Sprichwort. Es liegt weiter ab von der Dichtung, es ist gangbare Münze mitten im wirklichen Leben, daher es zwar gern, aber nicht wesentlich und nothwendig rhythmische Kunstform und Reim annimmt. Doch ist es meist (nicht immer, denn es kann auch nackt und

direct eine Regel, Rath, Lehre in kurzem Satz aussprechen) poetisch durch sein eigenthümliches bildliches Verfahren. Es liebt nämlich, eine allgemeine Erfahrung aus dem Natur- oder Menschen-Leben als einen Satz hinzustellen, der eigentlich die figürliche Seite bildet, aus welcher durch den Vergleichungspunct die beabsichtigte Lehre erst zu ziehen wäre, die wirkliche Ziehung derselben aber dem Leben selbst, dem jeweiligen Falle zu überlassen (z. B. Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, eine Hand wäscht die andere u. s. w.) Gerade daß es die Anwendung nicht selbst übernimmt, darin liegt sein Charakter, für den Hausbrauch des wirklichen Lebens bestimmt zu sein. Wird das Bild aus den menschlichen Zuständen und Thätigkeiten genommen, so ist es natürlich eine greifliche Sphäre derselben, organisches Leben, Handwerk u. s. w. Es kann übrigens auch humoristisch die transcendente Welt verwendet werden, als wäre sie so vertraut und nahe wie die menschliche (z. B. wenn der Teufel hungrig ist, frißt er Fliegen). — Endlich verläuft sich die fragmentarische Form der didaktischen Dichtung in das Gebiet des Spiels durch die verschiedenen Arten des Räthsels. Es wird aufgegeben, ein Wort zu errathen und das Finden (in der gewöhnlichen, allgemeinsten Form) dadurch erschwert, daß solche Eigenschaften des Gegenstands angegeben werden, die er mit andern gemein hat, und daß sie der Räthseldichter gerade mit der Absicht, nach andern Gegenständen irre zu führen, bezeichnet und zusammenstellt, während er doch zugleich dunkle Winke einflicht, die auf den rechten Weg leiten. Das Räthsel ist enge mit der Allegorie verwandt, aber es ist ehrlicher, als diese: es gesteht, daß es blos Spiel ist und hilft dem verlegenen Rather durch schließliche Nennung des Worts oder Zugeständniß des richtigen Funds aus der Noth. So verhält es sich z. B. mit den Allegorieen im zweiten Theile von Göthe's Faust nicht; wir sollen rathen und werden nie wissen, ob wir richtig gerathen haben.

An die dramatische Form findet begreiflich in der didaktischen Poesie weniger Annäherung statt; das forttönende Aussprechen des directen Pathos (wie in Tiedge's Urania) gemahnt nur ganz entfernt an den Monolog und der Dialog bringt, da er nicht zur Handlung fortschreiten kann, ungleich weniger ästhetisches Leben herzu, als das schildernde Element in den Formen, die sich an die epische Poesie anlehnen. Die strenge Wissenschaft hat, angelockt von dem Scheine natürlicher Zweckmäßigkeit, welchen der Dialog nach der subjectiven Seite für das Verhältniß zwischen dem Lehrer und Schüler, nach der objectiven für das Verhältniß von Satz und Gegensatz, Grund und Gegengrund, überhaupt für das Dialektische entgegenbrachte, diese Form geliebt, aber die Erfahrung gemacht, daß die Zuthat der Poesie, die Zerfällung in Personen, die nothwendigen Anknüpfungen an Zufälligkeiten der Situation u. dergl. ihr nicht förderlich, sondern nur hinderlich,

störend sind. Wo die Wissenschaft auf ihrem eigenen, strengen Boden steht, soll ihr die Poesie nicht folgen wollen; sie lenkt vom Wahren als blos Wahrem ab und die Mischung verwirrt durch die Theilung unseres Interesses an den Selbstzweck des Schönen und an den Selbstzweck des Wahren.

4. Endlich gelangen wir zu dem äußersten breiten Rande dieses Gebietes, dem Lehrgedicht im engeren Sinne des Worts. Es nimmt eine bestimmte Materie vor und handelt sie nach ihrer innern, gegenständlichen Ordnung ab; der ausgesprochene Lehrzweck, die logische Ordnung und die ausgedehnte Durchführung sind seine Merkmale. Hier ist die Grenze, wo die Poesie in die Abhandlung übergeht und das Aesthetische am entschiedensten nur äußerlich anhängt. Es ist klar, daß dieses sich in dem Grade verstärkt, in welchem der Gegenstand naturvoll ist, innige Beziehung des Menschen zur Natur enthält: dann nähert sich das Lehrgedicht in seinen epischen und lyrischen Elementen der Idylle; so vor Allem in den Gedichten vom Landbau. In Hesiod's Werken und Tagen besitzt auch diese Gattung ein Gedicht jenes ursprünglichen, ehrwürdigen Charakters, der allerdings die idyllische Wirkung nur für uns hat, denn hier ist das Bild eines Zustands, der weit hinter der Trennung der Kräfte und Zerspaltung des Lebens liegt, die den müden Menschen treibt, in der ländlichen Natur die verlorene Einfalt zu suchen, hier ist ursprüngliche Einfalt, die einfache Thätigkeit in Feld und Haus mit ihren Regeln und Gesetzen bildet Einen ungetrennten Kreis mit den höchsten ethischen Pflichten und mit der Religion; wogegen Virgil's Georgica ihre Anleitungen mit einer Naturschilderung schmücken, die schon den elegischen Charakter einer Welt tragen, wo das Gemüth die verlorene Natur wieder aufsucht, um sich in ihr zu erholen. — Ein Reichthum poetischer Motive liegt in den Heilkräften, die aus dem Schooße der Natur sprudeln; Neubeck hat in seinen „Gesundbrunnen" einen glücklichen Stoff glücklich behandelt. — In anderem Sinn erwärmt sich das Didaktische, wenn eine Seite des menschlichen Lebens ergriffen wird, die dem Affect angehört und an sich keine Methode kennt, wie in Ovid's Kunst zu lieben; hier entsteht durch das Lehrhafte, das Abhandelnde eigentlich eine freie und heitere Ironie des Lehrgedichts. Das ethische Lehrgedicht, sei es ermahnend oder tröstend (Opitz: von der Ruhe des Gemüths, vom wahren Glück, Trostgedicht in den Widerwärtigkeiten des Kriegs), hat neben der Poesie der Schilderungen seine ästhetische Stütze auf die Energie des Pathos zu stellen. Die farbloseſten Bildungen entstehen natürlich, wenn rein wissenschaftliche oder technische Materien behandelt werden. Noch einmal ist allerdings naiv alterthümliche und moderne Form des Bewußtseins zu unterscheiden: der poetische Vortrag der Philosophie im Mund eines Parmenides und Empedokles ist etwas Anderes, als die Gedichte eines Lucretius und

gar der Neueren von der Natur der Dinge. Die Stubenpoeſie hat ſich denn über alle möglichen Zweige der Wiſſenſchaft verbreitet bis zu den anmuthigen Sphären der Medizin (Bilderdyk über die Krankheiten der Gelehrten); ſie hat höhere, künſtleriſche (ars poetica des Horaz u. ſ. w.) und niedrige Technik, bis zur Seidenſpinnerei, in ihr Bereich gezogen: aus dem äſthetiſchen Inhalt der erſteren iſt ihr geringer Gewinn an poetiſchem Werth erwachſen, denn die Wohlweisheit des Recepts, ſo viel Verſtändiges daſſelbe enthalten mag, ſinkt an dem freien Geiſte des Ideals, über den ſie ſich ergießt, als mattes, laues Waſſer hinunter.

§. 926.

Die Tendenzpoeſie verhüllt die unorganiſche Verbindung der äſthetiſchen Elemente, welche in der didaktiſchen zu Tage liegt, unter der Energie des pathetiſchen Hindringens auf den Zweck und nähert ſich dadurch einem andern Grenzgebiete der Poeſie, der Rhetorik. Dieſe greift vom praktiſch ethiſchen Boden in die Dichtkunſt herüber, indem ſie zum Zweck einer beſtimmten Wirkung auf den Willen Gefühl und Phantaſie aufbietet und dieſe Mittel mit denen der Ueberzeugung zu einem künſtleriſchen Ganzen verarbeitet.

Die Lehrpoeſie im Großen und Ganzen will allerdings nicht blos auf den theoretiſchen Geiſt wirken, ſondern auf das ſittliche, politiſche Leben (vergl. §. 547), aber doch nur mittelbar und unbeſtimmt eben durch jenen. Die Tendenzpoeſie (vergl. §. 547. 484) hat den bewußten Zweck, ſich direct in das Leben hineinzuarbeiten, die Gemüther zu beſtimmen, daß ſie durch den Willen die Idee, für welche der Dichter begeiſtert iſt, realiſiren, und indirect verfährt ſie dabei nur ſofern, als ſie dieſen Zweck unter den poetiſchen Mitteln verhüllt. Sie iſt in §. 848 als Fehler beſprochen; hier, im Anhang, wo es ſich von berechtigten Nebenformen handelt, muß ſie noch einmal, und auch nach ihrer begründeten Seite zur Sprache kommen. Sie ſteht über und unter der didaktiſchen: über ihr, ſofern das Pathos für ein beſtimmtes reales Sollen gedrängter, acuter, feuriger iſt, als die ſtille Wärme, die eine Betrachtung begleitet, unter ihr, ſofern die Betrachtung, welche die Welt nicht unter dem Standpuncte des Sollens anſieht und nicht das pathologiſche Intereſſe hat, auf ſie direct einzuwirken, idealer iſt und wenn ſie die höchſten Sphären zum Inhalte nimmt, dem Gebiete des abſoluten Geiſtes angehört; man kann hinzuſetzen, daß die geſtändige Lehr-Abſicht weniger unbehaglich ſtimmt, als die verſteckte des Wirkens, die man wittert und der man auf die Spur kommt. Je nach Standpunct und Situation wird man die eine der andern vorziehen und am leichteſten ſich mit dem Tendenziöſen verſöhnen, wenn man ſieht, daß es nur die ſchwächere Seite eines Dichter-

geiſtes iſt, der in ſeinen Weiheſtunden das Feuer ſeiner Begeiſterung in den wahrhaft äſthetiſchen Prozeß der Phantaſie zu erheben vermag. Das Tendenziöſe iſt beſonders in der dramatiſchen Poeſie zu Hauſe, weil dieſe ſich am entſchiedenſten gegen das wirkliche, ſittlich politiſche Leben öffnet, und die Form, worin es ſich äußert, wird am richtigſten hier rhetoriſch genannt. Dieſer Zug hat ſich bei uns vorzüglich in Nachahmung Schiller's feſtgeſetzt, von welchem nach dieſer Seite in §. 896, Anm. die Rede war. — Im Uebrigen iſt es auch hier in der Ordnung, daß man ſich nicht immer auf die Höhe des ſtrengſten äſthetiſchen Maaßſtabs ſtellt, ſondern zu rechter Zeit auf den praktiſch ethiſchen herüberneigt und zufrieden iſt, wenn ein Tendenz-Roman, lyriſches Tendenzgedicht, namentlich aber Tendenzdrama einmal die trägen Gemüther mit ſtarken Hebeln faßt, erſchüttert, für große Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit begeiſtert. —

Wir ſind aber hier wirklich zu der letzten Grenzmarke gelangt, mit welcher ſich die Aeſthetik zu beſchäftigen hat, zu der Rhetorik. Ihr Grund und Boden iſt der praktiſch ethiſche: der Redner hat direct den Willen einer Verſammlung zu einem Entſchluſſe zu beſtimmen; nur die religiöſe Rede und noch mehr die ſogenannte Schaurede unterſcheidet ſich dadurch, daß ſie nicht einen einzelnen Entſchluß, ſondern eine bleibende Stimmung hervorzurufen ſucht, aber auch dieſe ſoll in den Willen übergehen und ſo iſt eben Willensbeſtimmung der ſpezifiſche, allgemeine Zweck des Redners. Für dieſen Zweck werden nun neben dem theoretiſchen Mittel der Ueberzeugung nothwendig ſolche in Bewegung geſetzt, welche der Poeſie angehören, denn die Ueberzeugung ſoll durch Entzündung des Gefühls, Affects und der Phantaſie zum Willens-Acte, zum Beſchluſſe werden. Das Epiſche tritt in der Schilderung, das Lyriſche in der directen Gefühls-Erregung, ſofern ſie noch vom Affecte, d. h. der Spannung gegen den Willen hin zu unterſcheiden iſt, das Dramatiſche in den ſtarken ſchlagartigen Wirkungen auf dieſe Kräfte hervor. Wirklich liegt nun aber in dieſer Verbindung poetiſcher Elemente mit der Proſa entſchieden nicht mehr eine Auflöſungsform der Poeſie vor, ſondern ein Herübergreifen eines andern Gebiets in dieſe, mag auch in der Perſönlichkeit des gebornen Redners gemäß den unendlichen Miſchungen, welche die Natur hervorbringt, die Verbindung der Elemente eine ganz flüſſige, lebendige ſein. Wir haben alſo den Boden der Aeſthetik unzweifelhaft verlaſſen und blicken bereits von einem andern nach ihr herüber. Zwar iſt auch die Anordnung der Rede keine Aufgabe des proſaiſchen Denkens, nicht rein logiſch, ſondern die beſtimmte Energie ſeines Zwecks gebietet dem Redner, die Ueberzeugungsgründe, die poſitiven und die negativen (widerlegenden), mit den poetiſchen Mitteln im Ganzen und im Einzelnen ſo zu diſponiren, daß dieſe ſämmtlichen Kräfte ſteigend zu einem Strom anwachſen,

der endlich reif iſt, durch die Schleuſen zu brechen, d. h. als Entſchluß der Verſammelten, als That in die Welt hinauszufluthen. Die eigenthümliche Miſchung der Elemente bringt es mit ſich, daß der Accent einſeitig auf den Kunſtbegriff gelegt werden und dieſe formale Auffaſſung ſich mit praktiſcher Liſt und Partei-Intereſſe zu der Ausbildung einer perfiden und doch höchſt wirkſamen Schein-Rhetorik verbinden kann. Dieß hat aber eben nicht die Aeſthetik, ſondern die Ethik zu rügen, ſoweit ſie nicht als Politik Urſache hat, den Unterſchied der politiſchen Moral von der Privat-Moral entſchuldigend anzuwenden. Die wahre Beredtſamkeit aber theilt mit der Poeſie die Lauterkeit der Idee.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Vollständiges

Inhaltsverzeichniß,

Namen- und Sachregister.

Stuttgart.
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken.
1858.

Druck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

A.

Inhaltsverzeichniß.

Erſter Band.

	§§.	Seite.
Einleitung	1— 8	3— 41

Erſter Theil.

Die Metaphyſik des Schönen.

Aufgabe derſelben	9	45— 46

Erſter Abſchnitt.

Das einfach Schöne.

Grundbegriff	10—14	47— 54
A. Die Idee	15—29	55— 92
Verhältniß des Schönen zum Guten	22—23	77— 80
„ „ „ zur Religion . . .	24—27	81— 88
„ „ „ zum Wahren . . .	28—29	88— 92
B. Das Bild	30—40	93—116
C. Die Einheit der Idee und des Bildes.	41—69	117—178
Verhältniß des Schönen zum Guten	56—60	151—161
„ „ „ zur Religion . . .	61—67	161—172
„ „ „ zum Wahren . . .	68—69	172—178
Der ſubjective Eindruck des Schönen	70—81	178—213

Zweiter Abſchnitt.

Das Schöne im Widerſtreit ſeiner Momente.

Grundbegriff	82—83	214—220
A. Das Erhabene.		
Grundbegriff	84—88	221—231

	§§.	Seite.
a. Das objectiv Erhabene.		
Grundbegriff	89— 90	231—234
α. Das Erhabene des Raums	91— 92	234—238
β. Das Erhabene der Zeit	93— 94	239—241
γ. Das Erhabene der Kraft	95—102	242—254
b. Das Erhabene des Subjects.		
Grundbegriff	103—104	255—257
α. Das Erhabene der Leidenschaft	105—106	257—260
β. Das Erhabene des bösen Willens	107—109	260—264
γ. Das Erhabene des guten Willens	110—116	265—277
c. Das Erhabene des Subject-Objects oder das Tragische.		
Grundbegriff	117—129	277—300
α. Das Tragische als Gesetz des Universums	130	300—303
β. Das Tragische der einfachen Schuld	131—134	303—312
γ. Das Tragische des sittlichen Conflicts	135—139	312—321
Der subjective Eindruck des Erhabenen	140—146	322—333
B. Das Komische.		
Grundbegriff	147—155	334—351
Das erste Glied	156—167	351—374
Das Gegenglied	168—172	374—379
Zusammenfassung beider Glieder zu widersprechender Einheit	173—187	379—408
a. Das objectiv Komische oder die Posse	188—191	408—416
b. Das subjectiv Komische oder der Witz.		
Grundbegriff	192—196	416—429
α. Der abstracte Witz	197—198	429—432
β. Der bildliche Witz	199—200	432—435
γ. Der in seinen Gegenstand eingehende Witz oder die Ironie	201—204	436—443
c. Das absolut Komische oder der Humor.		
Grundbegriff	205—215	444—459
α. Der naive Humor oder die Laune	216—217	459—462
β. Der gebrochene Humor	218—219	463—466
γ. Der freie Humor	220—222	467—473
Der subjective Eindruck des Komischen	223—227	473—480
C. Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente	228—231	481—489

Zweiter Band.

Zweiter Theil.

Das Schöne in einseitiger Existenz.

	§§.	Seite.
Grundbegriff	232	1— 2

Erster Abschnitt.

Die objective Existenz des Schönen oder das Naturschöne.

Grundbegriff	233—239	3— 24
A. Die Schönheit der unorganischen Natur.		
Grundbegriff	240	25— 27
a. Das Licht	241—245	28— 37
b. Die Farbe	246—253	37— 55
c. Die Luft	254—256	55— 59
d. Das Wasser	257—259	59— 64
e. Die Erde	260—269	65— 78
B. Die Schönheit der organischen Natur.		
a. Die Schönheit des Pflanzenreichs.		
Die Pflanze überhaupt	270—277	79— 92
Erster Typus	278	92— 94
Zweiter Typus	279	95— 96
Dritter Typus	280	96— 99
Gruppen	281	99—100
b. Die thierische Schönheit.		
Das Thier überhaupt	282—291	101—117
Die wirbellosen Thiere	292—294	117—124
Die Wirbelthiere:		
Ueberhaupt	295—298	124—129
Die Fische	299—301	129—133
Die Amphibien	302	133—134
Die Vögel	303—305	134—141
Die Landthiere	306—315	141—156
C. Die menschliche Schönheit.		
Grundbegriff	316	157—158
a. Die menschliche Schönheit überhaupt.		
α. Die allgemeinen Formen.		
Die Gestalt	317—319	159—166
Zustände und Altersstufen	320	166—169
Die Geschlechter, die Liebe	321—322	169—173
Die Ehe, die Familie	323	173—175
β. Die besondern Formen.		
Die Racen und Völker	324—326	175—181
Die Culturformen	327	182—187
Das Staatsleben	328—330	187—192

	§§.	Seite.
γ. Die individuellen Formen.		
Die natürliche Bestimmtheit des Individuums	331	193—195
Die sittliche Bestimmtheit des Individuums	332	195—196
Der Charakter	333—337	196—206
Physiognomik, Pathognomik	338—340	206—219
b. Die geschichtliche Schönheit.		
Grundbegriff	341	220—221
α. Das Alterthum:		
Ueberhaupt	342	222
Vorstufe: der Orient	343—347	223—233
Mitte: die Griechen	348—351	233—241
Ausgang: die Römer	352—353	241—245
β. Das Mittelalter:		
Der germanische Charakter	354	246—249
Vorstufe	355—357	249—254
Mitte	358—361	254—261
Ausgang	362—364	261—267
γ. Die neue Zeit:		
Ueberhaupt	365	268—269
Vorstufe	366—369	269—279
Mitte	370—378	279—298

Zweiter Abschnitt.

Die subjective Existenz des Schönen

oder

die Phantasie.

A. Die Phantasie überhaupt.		
a. Die allgemeine Phantasie	379—383	299—314
b. Die besondere Phantasie.		
Grundbegriff	384	315
α. Die Anschauung	385—386	315—320
β. Die Einbildungskraft	387—391	320—334
γ. Die eigentliche Phantasie.		
Die vorausgesetzte Persönlichkeit	392	335—338
Das Vorfinden des Naturschönen	393	338—344
Die Stimmung, Begeisterung	394—395	344—347
Die reine Formbildung	396—397	347—357
Das Ideal	398—400	357—370
c. Die Phantasie des Einzelnen.		
α. Die Arten.		
Eintheilungsgrund	401	370—371
Schön, erhaben, komisch	402	371—373
Landschaftlich, thierisch, menschlich	403	373—378
Bildend, empfindend, dichtend	404—405	378—384
Abartungen und Ausartungen	406	384—387
Die Verbindung im Individuum	407	387—388

	§§.	Seite.
β. Das Maaß.		
Grundbegriff	408	388
Das Talent	409	388—391
Das fragmentarische Genie	410	391—393
Das Genie	411—413	393—397
γ. Die Verbindung der Arten und des Maaßes	414—415	397—402
B. Die Geschichte der Phantasie oder des Ideals.		
Verhältniß der allgemeinen und besondern Phantasie	416—424	403—414
a. Das Ideal der objectiven Phantasie des Alterthums.		
Grundbegriff	425	414—416
α. Die vorbereitende symbolische Phantasie des Morgenlandes.		
Dualismus. Symbol, Mythus, Sage	426—429	416—427
Verhältniß zu den Arten der Phantasie	430	427—432
Indier, Perser	431	432—436
Semiten, Aegyptier	432	436—440
Juden	433	440—445
β. Mitte: das classische Ideal der griechischen Phantasie.		
Aufhebung des Dualismus, Mythus, Sage	434—436	446—456
Verhältniß zu den Arten der Phantasie	437—441	456—465
γ. Ausgang: die römische Phantasie	442—446	466—473
Die Allegorie	444	467—471
b. Das Ideal der phantastischen Subjectivität oder die romantische Phantasie des Mittelalters.		
Grundbegriff	447—450	473—479
Verhältniß zu den Arten der Phantasie	451—458	479—489
α. Vorstufe	459—460	490—492
β. Mitte.		
Die Frucht der Verschmelzung der Volksgeister	461	493—495
Religiöser und weltlicher Sagenkreis	462	495—496
Die romanischen Völker und die Deutschen	463	496—497
γ. Ausgang	464—465	497—500
c. Das moderne Ideal oder die Phantasie der wahrhaft freien und mit der Objectivität versöhnten Subjectivität.		
Auflösung der zweiten Stoffwelt	466—469	500—506
α. Vorstufe	470—475	506—512
β. Mitte.		
Die Franzosen, die Classicität	476	512—513
Die Deutschen, die Sentimentalität	477	513—514
Naturalismus, Genialität	478	514—515
Reine Classicität, Humor	479—480	515—516
Romantik, Zerrissenheit, Blasirtheit	481	516—520
Die neue Aufgabe, Anfänge	482—484	520—524

Dritter Band.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Erster Abschnitt.

Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste.

	§§.	Seite.
Aufgabe	485	1
A. Die Kunst überhaupt.		
Aufgabe	486	2
a. Der Uebergang der Phantasie zur Kunst .	487—492	3 — 15
b. Die Vorarbeit zur Ausführung.		
Motiv, Conception, Skizze	493	16 — 20
α. Die organisirende Vorarbeit oder die Composition.		
Grundbegriff	494	20 — 22
1. Die Momente dieser Thätigkeit oder die Compositionsgesetze.		
Das Maaß des Umfangs (Episoden) . .	495—496	22 — 27
Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung	497	27 — 31
Scheidung, Contrast	498	32 — 37
Verbindung (Vorbereitung, Motivirung, Auflösung des Contrasts)	499	37 — 43
Rhythmus	500	44 — 51
Aeußere Begrenzung	501	51 — 53
2. Die Bedingungen ihrer Freiheit: das Verhältniß des Künstlers zum Zuschauer.		
Grundbegriff	502	53 — 55
Naturgemäßer Zustand (Wettstreit, Bestellung)	503—504	55 — 60
Trennung der Kunst vom nationalen Boden .	505	60 — 62
Naturalismus (Improvisiren) . . .	506	62 — 65
Die Kunst der bürgerlichen Bildung, Kritik, moderne Mittel ihrer Pflege . . .	507	65 — 71
Zwischenstufe der Gegenwart	508	71 — 73
Der Geschmack	509	73 — 76
β. Der Rückblick auf das Naturschöne.		
Nothwendigkeit desselben	510	76 — 77
Formen desselben (Modell, Act, eklektisches Sammeln)	511	77 — 82
Uebung, Studien	512	83 — 84
Schließliche Lösung der Frage von der Naturnachahmung	513	84 — 86

	§§.	Seite.
c. Die Technik.		
α. Ihre Voraussetzungen.		
Das Handwerk	514	87—90
Das Spiel	515	90— 94
Die Wissenschaft	516	94— 95
β. Die Schule.		
Das Material, die künstlerische Technik	517—518	95— 98
Die naive Kunst	519	98—100
Der Schüler, der Dilettant, die Regel	520	100—103
Die familiäre Kunstschule	521	103—105
Die Akademie	522	105—110
Aufgabe der Verbindung beider	523	110—111
γ. Die Meisterschaft und der Styl.		
1. Der Meister als Einzelner.		
Vollendung der Technik	524	112—116
Die Virtuosität	525	116—118
Die Manier	526	119—121
Die Meisterschaft, der Styl	527	122—126
Geschmack, Correctheit, Manier am Styl	528	126—129
2. Der provinzielle und nationale Styl	529	130—133
3. Der Styl als Ausdruck des geschichtlichen Ideals	530	133—134
4. Der Styl in seinen allgemeinen Entwicklungsstufen	531	134—138
5. Der Styl als Gesetz der einzelnen Künste	532	138—142
B. Die Theilung der Kunst in Künste.		
a. Prinzip der Theilung.		
a. Die Haupteintheilung	533—538	143—153
b. Die Untereintheilung	539—541	153—160
b. Die Einheit in der Theilung	542—444	160—166
c. Die anhängenden Künste.		
Bedeutung	545	167
Aeußere Zweckmäßigkeit	546	168
Ethische Zweckmäßigkeit (didaktisch, tendenziös, satyrisch)	547	168—170
Spiel mit lebendigem Naturstoff	548	170—171
Nachbildung, Vervielfältigung	549	171—172

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Erste Gattung.

Die objective Kunstform oder die bildenden Künste.

Grundbegriff	550—552	173—177
A. Die Baukunst.		
a. Das Wesen der Baukunst.		
α. Ueberhaupt	553—561	178—207
β. Die einzelnen Momente.		
Das Material	562	207—215
Die Haupttheile des Baus	563	215—217

	§§.	Seite.
Die Linien	564	217—221
Die Hauptrichtungen	565	221—223
Die Compoſition.		
Die Oekonomie	566	223—226
Die Proportion	567	226—228
Der Contraſt	568	228—230
Die Löſung des Contraſts, die Gliederung	569	230—232
Der Rhythmus, die Symmetrie	570	232—236
Die Eurhythmie	571	237—238
Die Glieder im engeren Sinn	572	238—244
Das Ornament	573	245—250
b. Die Zweige der Baukunſt	574—576	251—264
c. Die Geſchichte der Baukunſt.		
Vorbegriff	577	265—266
α. Die Baukunſt des Alterthums.		
1. Die orientaliſche Baukunſt	578—582	267—283
2. Die griechiſche Baukunſt	583—585	284—293
3. Die römiſche Baukunſt	586	294—297
β. Die Baukunſt des Mittelalters.		
1. Vorſtufe	587—590	297—311
2. Mitte	591—593	312—325
3. Ausgang	594	324—326
γ. Die moderne Baukunſt	595	326—330
Anhang. Die untergeordnete Tektonik	596	331—338
B. Die Bildnerkunſt.		
a. Das Weſen der Bildnerkunſt.		
a. Ueberhaupt	597—606	339—370
b. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Beſtimmtheit.		
Das Material	607	370—377
Polychromie, maleriſche Hülfen	608	378—384
Poſtament, Verhältniß zur Umgebung, Größe	609	384—389
Umfang des Darſtellbaren		
In Beziehung auf die allgem. Sphäre des Stoffs; Menſch, Thier	610	389—391
In Beziehung auf die Vielheit der Figuren; Verbindung mit der Baukunſt: Giebelfeld, Relief	611	391—394
In Beziehung auf nähere Bezeichnung: ſymboliſche Hülfen, Attribut, Gebärdenſprache	612	395—399
In Beziehung auf die Zeit: fruchtbarer Moment, Ungleichzeitiges	613	399—403
Die innere Beſtimmtheit. Allgemeines Stylgeſetz	614	404—406
Behandlung der menſchlichen Geſtalt überhaupt; Forderung glücklichen Stoffs, Beſchränkung im Individuellen und Geſchichtlichen	615	406—409

	§§.	Seite.
Gegensatz des direct idealisirenden und des individualisirenden, naturalistischen Styls	616	410—414
Die Proportionen	617	414—415
Weichtheile, Muskel, Sehnen, Adern	618	415—418
Haupt, Gesichtsbildung, Haar	619	419—421
Nacktheit, Gewand	620	421—425
Die besondern Formen. Ihre Grenze; Verschmelzung im Ideal	621	425—428
Der bestimmte Moment; Ungezwungenheit, Rundheit; Heftigkeit der Bewegung	622	428—430
Ausdruck des Seelenlebens; Affect	623	430—435
Flüchtiges Mienenspiel; Ausdruck subjectiv innerlichen Geistes	624	435—437
Ruhe der Seele, Charakter	625	437—444
Die Composition.		
Linienverhältnisse, Rhythmus der einzelnen Gestalt	626	444—447
Mehrheit von Figuren; Längerichtung im Relief; lockere, engere Verbindung	627	447—450
Giebelfeld; pyramidale Form. Freie Sculptur; lockere, geschlossene Gruppe	628	450—454
Umfassende, cyklische Composition	629	454
b. Die Zweige der Bildnerkunst.		
Das Mythische und nicht Mythische. Hauptaufgabe: Götter und Heroen	630	455
Eintheilung nach den Unterschieden: Thier, allgemein Menschliches, Geschichtliches; Schwierigkeit	631	455—460
Eintheilung nach dem Moment und Grade des Umfangs. Statue, Gruppe; Ruhe, harmlose, gespannte Situation	632	461—462
Eintheilung nach dem Unterschiede des Materials und der technischen Behandlung	633	462—463
Unterschied des einfach Schönen, Erhabenen Komischen	634	463—465
Unterschiede der Verbindung mit andern Auffassungs-Arten der Phantasie	635	465—467
c. Die Geschichte der Bildnerkunst.		
Die treibenden Gegensätze	636	468—469
α. Die Bildnerkunst des Alterthums.		
Die orientalische Bildnerkunst	637—638	469—475
Die griechische (und römische)	639—641	475—481
β. Die Bildnerkunst des Mittelalters.		
Allgemeiner Charakter	642	482—485
Früherer Styl	643	485—487
Späterer Styl	644	487—490
γ. Die moderne Bildnerkunst	645—646	490—496
Anhang. Die verzierende Bildnerkunst. Das lebendige plastische Kunstwerk	647	497—504

	§§.	Seite.
C. Die Malerei.		
a. Das Wesen der Malerei.		
α. Ueberhaupt	648—659	505—538
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Bestimmtheit.		
Das Material	660	538—543
Verhältniß zur Landschaft, zur Architektur. Größe-Maaßstab	661	543—546
Das künstlerische Verfahren.		
Die Zeichnung. Prinzip der directen Idealisirung	662—664	546—553
Die Licht- und Schattengebung	665—668	553—561
Die Farbengebung. Prinzip der indirecten Idealisirung	669—674	561—577
Das Stylgesetz	675	577
Naturalismus und Individualismus. Die zwei Stylprinzipien	676	577—581
Anwendung auf das Landschaftliche	677—678	581—584
Anwendung auf thierische und menschliche Gestalt	679—680	584—590
Aeußere Bewegung	681	591—592
Ausdruck, Affect, Moment, Character	682—685	592—609
Die Composition.		
Licht- und Farben-Einheit, Linien-Einheit	686	609—614
Form der äußern Umgrenzung, Rahmen	687	614—616
Innerer Rhythmus	688—692	616—632
Cyklische Compositionen.		
In Wandmalerei	693	632—634
In Staffeleibildern und Skizzen	694	634—636
b. Die Zweige der Malerei.		
Das Mythenbild	695	637—644
Der wahre Eintheilungsgrund	696	645—646
Verhältniß zu andern Momenten der Eintheilung	697	646—647
α. Die Landschaft.		
Grundbegriff; Staffage	698	648—651
Stylbild und Stimmungsbild	699	651—653
Eintheilung nach Stoff, Seite, Moment der Auffassung, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des einfach Schönen und Erhabenen	700	653—656
β. Das Sittenbild.		
Uebergang: Das Thierstück, die Architekturmalerei, das Blumen- und Fruchtstück und das sogenannte Still-Leben	701	657—661
Grundbegriff	702	661—664
Reines, geschichtliches und mythisches Sittenbild	703	665—666
Eintheilung des reinen Sittenbilds nach Stoff und Seite der Auffassung	704	666—669

	§§.	Seite.
Nach Moment der Auffassung, Grad des Umfangs, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des Schönen, Erhabenen und Komischen	705	669–671
Nach dem Gegensatz der Style, Unterschied der Technik	706	672–673
Verbindung mit Landschaft, Thierstück, Geschichtlichem	707	673–674
γ. Das geschichtliche Bild.		
Uebergang: Das Bildniß	708	674–679
Grundbegriff. Eintheilung nach Stoffen. Heldensage	709	679–683
Epische Form: sittenbildliches Geschichtsbild	710	683–685
Lyrische Form. — Situationsbild	711	685–688
Dramatische Form	712	688–689
Grad des Umfangs	713	689–690
Schön, erhaben, komisch; Gegensatz der Style, Unterschied der Technik	714	690–691
c. Die Geschichte der Malerei.		
Die treibenden Gegensätze	715	692–694
α. Die Malerei des Alterthums. Orient, Griechenland (Rom)	716–717	694–700
β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.		
Allgemeiner Charakter, Vorstufen	718–719	700–704
1. Der italienische Styl	720–725	704–723
2. Der deutsche Styl	726–732	723–739
γ. Die moderne Malerei.		
Italienischer Eklekticismus, Naturalismus, französische Landschaftmaler	733	739–741
Belgien, Spanien, Holland	734–736	741–747
Eintritt des eigentlich Modernen: französischer Classicismus	737	747–749
Deutscher Classicismus	738	749–750
Die romantische Schule	739	750–751
Die neusten Bewegungen	740–741	751–755
Anhang. Die Caricatur	742	756–762
Die vervielfältigende Technik	743	762–768
Die Decorationsmalerei	744	768–771
Die schöne Gartenkunst	745	772–773

Vierter Band.

[— Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte. —]

Zweite Gattung.

Die ſubjective Kunſtform oder die Muſik.

	§§.	Seite.
a. Das Weſen der Muſik.		
α. Ueberhaupt	746—766	775—840
β. Die einzelnen Momente.		
Das Tonmaterial und ſeine Gliederung	767—778	840—914
Der Höhenunterſchied der Töne und Tonlagen überhaupt	768	847—851
Das Tonſyſtem und die Intervallverhältniſſe	769—770	851—864
Die Tonleiter und die Tongeſchlechter	771—772	864—872
Die Tonarten	773	872—881
Harmonie	774—775	881—900
Rhythmus	776—777	900—912
Dynamik des Tons	778	912—914
Die Compoſition und ihre weſentlichen Formen.		
Melodie	779	914—924
Die Gliederung in Theile, Perioden und Sätze	780	924—932
Die Stimmenführung; Uebergang zur Polyphonie	781	932—936
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung	782	937—938
Contrapunct, Nachahmung, Canon, Fuge	783—784	938—948
Strenge und freie Polyphonie	785	948—950
Cycliſche Compoſitionsform; mehrtheiliges, größeres Tonſtück	786	950—952
Erſte (triadiſche) Form des mehrtheiligen Tonſtücks; Rondo; Variation; Form der freien Gedankenentwicklung	787—790	952—962
Das größere, aus mehrtheiligen Sätzen beſtehende Tonſtück	791	962—965
Der muſikaliſche Styl.		
Stylgeſetz; Ausdruck, Tonmalerei	792	965—971
Stylarten	793	971—976
b. Die Zweige der Muſik.		
Eintheilung	794—795	976—979
Unterſchied der Vocal- und Inſtrumentalmuſik	796	980—983
Verhältniß beider zu einander	797—798	983—988

	§§.	Seite.
α. Die Vocalmusik.		
Ihre Eintheilung	799	988— 989
Lied, Ballade, Romanze	800—801	989— 998
Recitativ, declamatorischer Gesang, Arie	802	998—1011
Polyphone Vocalmusik; Chor	803	1011—1016
Größere Gesangwerke, Cantate, Motett, Hymnodie, Messe	804	1016—1023
β. Die Instrumentalmusik.		
Die Instrumente	805—806	1023—1049
Eintheilung des Instrumentalsatzes	807	1049—1050
Solosatz, mehrstimmiger Solosatz, Harmonie-, Concert-, Orchestersatz	808—810	1050—1066
Die Gattungen der Instrumentalmusik	811	1066—1067
Das einfache Instrumentaltonstück	812	1067—1069
Das mehrtheilige Instrumentaltonstück; Tanz, Marsch	813	1069—1074
Die Eröffnungs- und Einleitungsmusik; Ouvertüre	814	1074—1080
Größere Tonstücke, Sonate, Quartett u. s. w., Concert, Symphonie, freie Formen	815—816	1080—1098
γ. Vocal- und Instrumentalmusik in Einheit und Wechselwirkung.		
Begründung und Zweck derselben; das durch sie entstehende Tonwerk im Allgemeinen	817—818	1098—1103
Das epischlyrische Tonwerk, das Oratorium	819	1103—1110
Das dramatischlyrische Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Disposition, die Wahl der Stoffe, die verschiedenen Gattungen	820—821	1110—1122
c. Die Geschichte der Musik.		
Eigenthümlichkeit und treibende Gegensätze ihrer Entwicklung	822	1122—1125
Die Musik des Alterthums	823	1125—1129
Die Musik des Mittelalters	824	1129—1133
Die moderne Musik.		
Die italienische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts	825	1133—1135
Die kirchliche und weltliche Musik in Italien seit dem 17. Jahrhundert	826	1135—1139
Die deutsche Musik bis Bach und Händel	827	1139—1142
Die französische Musik; Gluck	828	1142—1143
Die Musik seit Haydn und Mozart	829—831	1143—1148
Die neuesten Richtungen	832	1148—1151
Anhang. Die Tanzkunst	833	1152—1158

Dritte Gattung.

Die subjectiv-objective Kunstform oder die Dichtkunst.

a. Das Wesen der Dichtkunst.		
α. Ueberhaupt	834—845	1159—1195

	§§.	Seite.
β. Die einzelnen Momente.		
Das Stylgesetz.		
Verhältniß zu der Musik	846	1196—1199
— zu der bildenden Kunst	847	1199—1204
— zu der Prosa	848	1205—1211
Die zwei Stylprinzipien: directer und indirecter Idealismus	849	1211—1215
Der sprachliche Ausdruck	850 ff.	1215 ff.
Die Mittel der Veranschaulichung (Tropen)	851—852	1219—1232
Die Mittel der Stimmung (Figuren)	853	1232—1234
Gegensatz der Style	854	1234—1238
Die Rhythmik.		
Grundbestimmungen	855—858	1238—1246
Die Rhythmik des direct idealen, classischen Styls	859	1246—1250
— — des indirect idealen, charakteristischen Styls	860	1250—1258
Die Composition	861	1258
b. Die Zweige der Dichtkunst.		
Eintheilungsgründe	862—864	1259—1264
a. Die epische Dichtung.		
1. Ihr Wesen.		
Grundbestimmung	865	1265—1266
Die epische Weltauffassung	866—868	1266—1275
Der epische Dichter. Das Stylgesetz	869	1275—1278
Die Composition	870	1278—1283
Werth und logische Stellung	871	1284—1285
2. Die Arten der epischen Poesie.		
Die zwei Hauptformen	872	1285
Das Epos des idealen Styls oder das (orientalische und) griechische	873	1285—1289
Styl-Unterschied innerhalb desselben. Idyll	874	1289—1291
Das römische Kunst-Epos	875	1291—1292
Das persische und das deutsche Heldengedicht des Mittelalters	876	1292—1295
Das romantische Epos. — Legende. — Mährchen.	877	1296—1300
Das religiöse und weltliche Epos der Italiener	878	1300—1303
Die epische Dichtung des modernen, charakteristischen Styls oder der Roman	879—880	1303—1310
Eintheilung nach Stoffgebieten: der aristokratische, der Volksroman, der bürgerliche, historische, sociale	881	1310—1315
Eintheilung nach Stimmungs-Unterschieden: der ernste und komische, der sentimentale Roman	882	1315—1317
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	1317—1321
β. Die lyrische Dichtung.		
1. Ihr Wesen.		
Grundcharakter	884—886	1322—1333

	§§.	Seite.
Styl, Compoſition	887	1333—1338
Rhythmiſche Form	888	1338—1341
2. Die Arten der lyriſchen Dichtung.		
Eintheilungsgrund	889	1342—1345
Die Lyrik des Aufſchwungs: das Hymniſche, Dithyramb, Ode	890	1345—1351
Die reine lyriſche Mitte: das Liederartige	891	1351—1354
Styl-Unterſchied. Volkspoeſie und Kunſtpoeſie	892	1354—1358
Objective Formen. — Ballade und Romanze	893	1358—1367
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientaliſche Lyrik, romaniſche Formen (Sonett), Epigramm u. ſ. w.	894	1367—1374
γ. Die dramatiſche Dichtung.		
1. Das Weſen derſelben.		
Grundbeſtimmung	895—896	1375—1381
Die dramatiſche Weltauffaſſung	897—900	1381—1389
Der dramatiſche Styl	901	1389—1394
Die dramatiſche Compoſition	902	1394—1403
Werth des Drama's im Verhältniß zum Epos	903	1403—1405
2. Die Arten der dramatiſchen Poeſie.		
Der Stylgegenſatz	904	1406—1408
Die claſſiſche Tragödie und Komödie	905—906	1408—1412
Das moderne Drama	907	1413—1416
Wechſelwirkung und bleibender Unterſchied der Style	908	1416—1419
Haupt-Eintheilung: tragiſch und komiſch	909	1419—1420
Tragödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoff: ſagenhaft heroiſch, bürgerlich, privat	910	1421—1423
Nach der Seite der Auffaſſung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie	911	1423—1426
Verhältniß dieſer Unterſchiede zu einander	912	1426—1428
Verhältniß derſelben zum Stylgegenſatze	913	1428
Unterſchied des negativ und poſitiv Tragiſchen	914	1429—1430
Komödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoffe: politiſch, bürgerlich, privat. Die mythiſche Form.	915	1431—1433
Nach der Seite der Auffaſſung: Charakter- und Intriguen-Luſtſpiel	916	1433—1436
Verhältniß zum Stylgegenſatze	917	1436—1439
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang	918	1439—1441
Verhältniß zu den Hauptformen des Komiſchen. Volks-Luſtſpiel und Luſtſpiel der Kunſtpoeſie; Poſſe	919	1441—1443
Werth der Komödie im Verhältniß zur Tragödie	920	1443—1446
Anhang zu der Lehre von der dramat. Dichtkunſt: die Schauſpielkunſt.		
Die Mimik	921	1447—1453
Die Bühne	922	1453—1455

	§§.	Seite.
Anhang zu der Lehre von der Dichtkunst überhaupt. Satyrische, didaktische Poesie, Rhetorik.		
Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen . . .	923	1456—1457
Die Satyre; negative, indirecte und positive, directe Form	924	1458—1462
Die didaktische Poesie. Epische Formen: Beispiel, Parabel, Fabel und beschreibendes Gedicht. Thier-Epos. Lyrische und dem Dramatischen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht .	925	1462—1472
Die Tendenzpoesie und Rhetorik . . .	926	1472—1474

B.

Verzeichniß

der

Schriftſteller, Künſtler und ihrer Werke.

(NB. Die Zahl III. bezieht ſich auf die erſte und zweite Hälfte des dritten Theils.)

A.

Abraham a Sancta Klara I 426. 429.
Achenbach III 655.
Addiſon I 480.
Aeſchylus I 167. 187. III 138. 381. Eumeniden II 451. III 1393. Oreſtie I 304. 314. II 175. III 1400.
Agathon I 304.
Agorakritos III 478.
Alberti III 325.
Alcäus III 1354.
Alcibiades II 240.
Alkamenes III 478.
Allegri III 1135 f.
Amadis III 1311.
Ambruogio di Lorenzo III 707.
Anakreon II 124. III 1349. 1354.
Angelo, M. I 160. II 372. 389. 391. 396. 398. 402. 522. III 61. 105. 121. 123. 125. 128 f. 130 ff. 141. 326 f. 405. 492. 551. 591. 597. 619. 673. 691. 709. 712 f. 714—716. 718 f. 741 ff.
Apelles III 698.
Apollodorus III 697.
Archilochus III 1368. 1462.
Arioſt II 385. 500. III 78. 1214. 1301 f.
Ariſtonidas III 434.
Ariſtophanes I 372. 374. 378. 406. 412 f. 429. 433. 445. 457. 466. 469. 471 f. 483. II 342. 378. 464 f. III 138. 170. 758. 1224. 1412. 1431. 1433. 1436—1438. 1443. 1459. 1461.
Ariſtoteles I 38 ff. 119. 134. 145. 255 f. 275. 290. II 74 f. 207. 333. 350. 358 f. 364 f. III 49 f. 609. 825. Sein Begriff des Schönen I 98. 100 ff. Begriff der Nachahmung III 85 f. über das Tragiſche I 299. 303 ff. 313. 329 f. über das Komiſche I 344. 367. über die Poeſie III 1207. über das Epos III 1267. 1270. 1282. 1290. 1308. über das Drama III 1382 f. 1386 f. 1390. 1395. 1400. 1404. 1413. 1425 f.
Ariſtogenes III 822.
Aſt I 4. 404 f. III 148. 151. 171.

Aſtorga III 1138.
Audran I 110.
Auerbach III 1321.

B.

Babrio III 1465.
Bach, C. III 1145.
Bach, Seb. III 1019. 1105 f. 1125. 1139. 1141.
Backhuyſen III 655.
Bartolomeo, Fra III 594 f. 716.
Baſſano II 500. III 17. 31. 723.
Batrachomyomachie III 1316.
Batteux III 86.
Baumgarten, über den Begriff der Aeſthetik I 3 ff. 8. 16. 39. über das Schöne 122 ff. 150.
Baur II 420 ff. 449.
Beattie I 380. 382.
Bechſtein II 138.
Beer II 391.
Beethoven II 523. III 952. 969. 971. 984 f. 1065 f. 1077. 1079 ff. 1084. 1086. 1121. 1145—1146. Fidelio III 871. 943. 949. 969. 971. 1115. 1119. Septett III 869. Prometheusouvertüre 889. Symphonieen: CMoll 850. 971. 1093 ff. 1097. DMoll 1093. ADur 954. 971. 1092. 1146. eroica 1146. pastorale 1146.
Bellini, G. III 132. 721.
Bendemann III 686.
Benevoli III 1136. 1140.
Béranger III 1355.
Berlioz III 1066.
Bernini III 132. 134. 140. 326. 493. 495.
Bettina von Arnim III 398.
Bièfve II 273. 522.
Bilderdyk III 1472.
Bles, Herry de III 739.
Boccaccio I 86. 413. III 1318 f.
Böckh I 321.
Börne I 424 f. 427. 468.
Böttiger III 189 f. 198. 209. 238 ff. 245. 249. 285 ff. 313. 319. 329. 335.
Bohtz I 276. 330. 332. 425.
Boieldieu III 1143.
Boileau III 1316.
Borromini III 326 f.
Bramante III 325.
Braun II 44 f.
Brockes II 90. III 1200. 1468.
le Brun III 749.
Bruneleschi III 325.
Bürger II 393. III 1332. 1358.
Bulwer II 291. III 1210.
Burke I 105 ff. 108 f. 215. 224. 226 f. 230. 235. 245. 249.
Burkhardt III 483. 492.
Burns III 1356.
Byron I 465. II 520. III 1356.

C.

Cagliostro II 282.
Calame III 655.
Caldara III 1138.
Calprenede III 1311.
Camoëns II 500. III 1303.
Campbell III 1356.
Canova III 495.
Caracci III 652. 740.
Caravaggio III 741.
Cariſſimi III 1137.
Carus II 209. 212.
Caſanova II 282.
del Caſtagno, A. III 709. 720.
Cellini, Benv. I 138.
Cervantes II 500. III 1304. Don Quixote I 377. III 1313. 1316. 1460.
Cherubini III 1025. 1119. 1147.

Chevreul II 45. 50. III 565.
Cicero II 360.
Cid II 259. 496. III 1295.
Cimabue III 102. 132. 705 f.
Cimarosa III 1146 f.
Claude Lorrain III 124. 612. 626. 652 f. 655. 741.
Clementiniſche Homilien I 49.
Cornelius II 522. III 125 ff. 552. 635. 682. 751 f.
Correggio I 327. III 121. 129. 572. 588. 597. 673. 682. 718—720.
Corcie III 739.
Cuvier I 68 f. II 119 f. 143. 177.

D.

Dannecker III 495.
Dante I 161. II 262. 414. 492. 498. III 552. 691. 706. 734. 1300—1301. 1302. 1463.
Danzel I 8. 31. 59 ff. 62 ff. 71. 74. 120.
David, F. III 1112.
David, J. L. III 681. 748 f.
Delaroche II 275. 522. III 111. 603. 625. 687 f. 753.
Demetrius III 413.
Denner, Ign. III 587.
Deutinger II 31. III 161 f. 188.
Devrient, Ed. III 10. 65. 1453.
Diderot I 143. 147. II 162. 350. III 86. 1419.
Dittersdorf III 1145.
Dominichino III 740.
Donatello III 492. 708.
Dſchel Alledin Rumi III 1371.
Duccio von Siena III 57. 705 ff.
Dürer I 105. 110. II 398. III 636. 722. 734 ff. 766.
Dufay III 1134.
Dupuis III 110.
Durante III 1138.
Durſch I 38.
van Dyk III 568. 591. 677. 744.

E.

Eberhard I 7. 124 f.
Echtermeyer III 1365 f.
Eckhof III 110. 1453.
Edda III 1463.
Elben, O. III 1016.
Empedocles I 76. 255. III 1471.
Engel II 215.
Erasmus III 1461.
Erdmann I 8. 126.
Eulenſpiegel I 409. II 426.
Eupompos III 698.
Euripides I 299. II 488. III 138. 1224. 1413.
Everdingen III 124. 627. 655.
van Eyck, H. und J. III 635. 730—732.

F.

Fernow I 112.
Feuerbach, L. I 121.
Feuerbach, Anſ. III 8. 45. 356. 376 f. 381. 384. 402. 423. 427. 431 434.
Fichte I 38. 40. 127 ff. 194. 471.
Fielding III 1316.
Fieſole III 102. 121. 132. 709 f.
Firduſſi III 1293.
Fiſchart I 378. 413. 426. 429. 431. 473. II 278. 500. 508. III 734. 1316. 1459.
Flögel I 387.
Floris, Franz III 742.
Förſter III 488.
Fouet III 749.
Fra Filippo Lippi III 132. 709.
Francia, Fr. III 121. 132. 721.

Frauenſtädt III 1188.
Freiligrath II 156. III 1360.

G.

Gabrieli III 1138.
Gaddi, Tadd. III 707.
Gallait II 522. III 590. 688. 753.
Geibel III 1374.
Gellert III 1319.
Genelli III 19. 127. 635.
George II 424 f.
Gervinus II 486. III 1198. 1212. 1268. 1274. 1298. 1331 f. 1381. 1417. 1422. 1424.
Geßner III 1320.
Ghiberti III 491. 708.
Ghirlandajo III 132. 709 f.
Giorgione III 567. 721—723.
Giotto III 102. 104. 121. 132. 706 f. 709 ff. 713.
Gluck III 871. 937. 1008. 1077. 1080. 1119. 1121. 1142 f.
Göthe als Schriftſteller I 75. 78. 112. 138. 143. 149. 179. 194 f. 198. 287. 330. II 146. 162. 199. 203. 301 f. 313. 341. 351. 358. 361 f. 365. 390. 395. 489. 520. 524. III 33. 45. 86. 101 f. 193. 399 f. 459. 601. 659. 1193 f. 1233. 1299. 1331. 1362. 1379. — Ueber die Farbenlehre II 37 ff. 42. 130. 142. über Malerei und Poeſie III 605. über Poeſie III 1178. 1185. 1194. über das Epos 1266 f. 1269. 1279. über das Drama 1415 f. 1430.
als Dichter I 147. 150. 157. 159. 170. 174. 413 f. 483 f. II 62. 192. 272. 290. 319. 326. 329. 334. 343 ff. 358. 366 f. 372. 374 ff. 393. 396 f. 402. 408. 515 ff. III 56. 62 f. 66. 69. 79. 92. 99 ff. 123. 128 f. 131 f. 398. 405. 997. 1170. 1186 f. 1198. 1212 f. 1216. 1218. 1230. 1238. 1246. 1298. 1319. 1382. 1460. — Göthe's Jugendpoeſie III 1238. Göthe als Epiker 1276. 1284. 1288. 1364. G. Lyrik III 1326 ff. 1332 f. 1335 ff. 1340 f. 1350 ff. 1355 f. 1358 ff. 1363 f. 1366. 1370. 1372. 1374. 1460. 1469. G. als Dramatiker III 1364. 1390. 1398 f. 1403 ff. 1417. 1422. 1428. 1453. Luſtſpiele II 376. G. als Spruchdichter III 1469.
Bürgergeneral I 364. 384. Clavigo I 315. Egmont I 278. 305. 311. II 181. 194 f. 367. 377 f. III 1111. 1212. 1327. 1390. 1392. 1417. 1422. Fauſt I 76. 255. 278. 315. 319. 323. 367. 377. 400. 416. 484. II 348. 369. 470. 502. III 23. 25 f. 36. 40. 43. 114. 128. 204. 525. 552. 691. 993. 1190. 1222. 1234. 1326 f. 1334. 1336 f. 1359 f. 1389. 1392. 1394. 1449. 1470. Götz I 260. 314. 316. 319. II 174. 366 f. 376. 378. III 63. 1396. Hermann und Dorothea II 83. 192. 376. III 141. 1221 f. 1270. 1273. 1281 f. 1318. 1321. 1422. Iphigenie I 185. 275. III 98. 1180. 1222. 1230 f. 1350. 1390 f. 1414. 1424 f. 1430. natürliche Tochter III 128 f. Taſſo I 315 ff. 321. II 192. III 1390. 1424. 1428. Wahlverwandtſchaften I 157. 260. 315. II 173. III 1319. Werther I 260. II 514. III 51. 132. 1186. 1280. 1288 f. 1317. 1326. Wilhelm Meiſter I 161. II 184. 200. 282. III 26. 127. 601. 1210. 1221. 1268. 1280. 1305. 1308. 1310 ff. 1326 f. 1353. 1360.
Goldoni III 1438.

Goldſmith I 468. III 1417.
Gottfried von Straßburg II 497. III 1297. 1350.
Gottſched III 109. 127 f. 1198. 1212. 1216.
Gozzi III 1438.
Gozzoli, B. III 709.
Grabbe I 465.
Grandville III 761.
Gretry III 871.
Grien, Hans Baldung III 738.
Grimm, J. II 189. 201. III 1467.
Grimm, W. III 99.
Gros III 590.
Grün III 1186.
Grünewald, M. III 738.
Gruppe I 317. 320.
Gudin III 655.
Gudrun II 491. III 1177. 1279. 1294.
Günther II 393.
Guhl III 638 f. 662. 682.

H.

Händel III 1080. 1105 ff. 1110. 1121. 1139—1142. Meſſias 1105.
Hafis III 1371.
Hagedorn III 131. 568. 662.
Haller I 238. II 131. III 1200. 1346. 1468.
Hallmann II 353. III 68. 260.
Hamann I 468.
Hand III 834.
Handl III 1140.
Hanslick III 790 f. 817. 829 f.
Hartung II 359.
Haug I 354.
Haydn III 165. 1055. 1065. 1086. 1091. 1107 f. 1143—1145. Schöpfung III 967 f. 1107 f. Worte am Kreuz 1104 f.
Hebel III 1222. 1320.
Hegel I 4. 8 f. 26 f. 31 ff. 37 f. 66. 68. 71. 74. 85 ff. 154. 162 ff. 173. 177. 182. 215. 265 ff. 280. 285. 294. 297. 312. 485. II 6. 9. 109. 162. 183. 188. 202. 229 f. 258. 318. 325. 328. 346. 353. 361. 368. 389. 402. 420 f. 429 f. 433. 439. 441 f. 447 ff. 459 f. 475. 482. 493. 520. III 54. 74. 158 f. 162. 181. 268 f. 284. 324. 343. 356. 362 f. 367. 401. 436. 512. 514. 519. 524 f. 537. 567. 593. 604. 775 f. 812. 1217. 1227. 1235. 1274. 1284. 1289. 1374.
H.'s Aeſthetik I 40. 49. Begriff des Schönen I 56—65. 70. 133—135. Stellung der Kunſt im H.'ſchen Syſtem I 12 f. 19—23. Begriff des Ideals I 149. 151. Stellung der H.'ſchen Philoſophie zur Individualität I 117 ff. H. über das Naturſchöne II 20. über Malerei III 616. über Murillo 745. über Gartenkunſt 773. über das Gefühl 788. über das Weſen der Muſik 825. über den Takt 805. über Poeſie III 1208. über das Tragiſche I 287 f. 301 f. 313 f. über das Komiſche 366 ff. 403 f. 406 f. über das Epos 1266. 1268 f. (über Dante 1301). über den Roman 1305. über die Lyrik 1345. 1349 f.
Hegel'ſche Schule I 32.
Heine I 465. II 392. 520. III 133. 754. 1360. 1364.
Heinſe II 385.
de Heem, D. III 661.
Heliand III 1298. 1463.
Hemskerk III 739.
Hemſterhuys III 1170.
Henſe III 1224.
Herbart II 317.

Herder II 81. 101. 112. 116. 155. 163. 317. 386. III 99. 204. 1198. 1330. 1333. 1358.
Hermann, C. F. III 78. 82. 89. 105.
Herodot I 302. II 230. 455. III 272. 277. 1270. 1421.
Hertzberg III 1465. 1467.
Heſiod II 449. 455. III 1463. 1471.
Hetſch III 598. 681.
Hettner I 36. 121. II 17. 340. III 293. 1423. 1427. 1432. 1438.
Hildebrand III 603.
Hildebrandslied III 1295.
Hippel I 466. II 117.
Hirt I 112.
Hittorf III 248. 380.
Hobbes I 480.
Hölderlin II 56. 386. 392. III 1346. 1350 f.
Hoffmann, Th. I 457. 465.
Hoffſtadt III 195. 236. 320.
Hogarth I 104 ff. 147. 365. III 350. 757.
Holbein, H. der Vater III 732.
Holbein, H. der Jüngere III 636. 677. 734. 736—738. 766.
Home I 106.
Homer I 198. 304. 358. II 147. 168. 238 f. 319. 411 f. 425. 455 f. III 79. 553. 1170. 1172. 1177. 1191 f. 1202 f. 1217. 1221 f. 1225. 1234 f. 1268. 1270. 1274 f. 1277. 1278—1283. 1285—1289. 1290 f. 1363. H. Hymnen III 1347. H. Bilderſprache 1236.
Hondekoeter III 659 f.
Horaz II 186. 470. 488. III 1224. 1349. 1401. Satyren III 1459. Ars poetica 1472.
Hotho III 662. 671. 680. 729.
Hucbald III 1131.
Hübner II 523. III 757.
Hübſch III 239. 296. 314. 322. 329.
Humboldt, W. II 169 ff. III 1169 f. 1205 ff. 1214. 1221. 1273. 1277. 1281. 1284. 1321.
Humboldt, Alex. II 13. 89.
Hutcheſon I 104.
Hutten, U. v. III 1460.
Huyſum III 661.

J.

Jäger, O. H. III 502 f.
Jakobi I 27.
Jean Paul als Schriftſteller I 40. 232. 242. 246. 275. 377. 391. 396 f. 399. 419. 425. 435 ff. 444. 449. 451 ff. 457 f. 460. 466. 479. II 331. 336. 356 f. 386. 391. 482. III 1203. 1209. 1231. 1268. 1273. 1290. ſeine Aeſthetik I 40. J. P. über das Erhabene I 234 ff. über das Komiſche 347 ff. 354 ff. 361 f. 374 f. 384 ff.
als Dichter I 377 ff. 409. 414. 420 f. 429 f. 468. 470 f. II 175. 192. 282. 317. 372. 516 ff. III 121. 132. 398. 727. 1317. 1459 f. J. P. Styl 1219.
Iffland III 1425.
Immermann III 1315. 1320. 1409.
Joel II 124.
Joniſche Malerſchule III 697 f.
Josquin des Prés III 1132. 1134.
Juvenal III 1462.

K.

Kalidaſa III 1371.
Kallenbach III 214.
Kallinos III 1368.
Kant I 30. 38 ff. 59. 80. 88. 103. 105 f. 128. 146. 154. 196. 223 f. 227. 232. 234 ff. 243. 251. 253.

259. 266 f. 271. 324 f. 362. II 193 f. 203. 353. 460. III 74. 90. 93. 112 f. 409. 1229. K. Kritik der Urtheilskraft I 13—19. ſein Begriff des Aeſthetiſchen I 5 ff. 173 f. über das Wohlgefallen am Schönen I 192 ff. 202—210. ſein Begriff von Kunſt III 87. ſeine Eintheilung der Kunſt 151. K. über die Normalgeſtalt I 111 f. II 348. über das Genie II 394 ff. über das Erhabene I 215. 221 ff. 322 ff. über das Naive I 360 f. über das Lachen 474 ff. über die Muſik III 828 f.
Karſtens I 66. II 522. III 19. 106. 141. 681. 750. 757. 1212.
Kaulbach II 378. 523. III 18. 600. 619. 660. 754.
de Kayſer II 522.
Kiß III 457.
Kleiſt, E. III 1468.
Kleiſt, H. I 321. II 342. 424. III 1200. 1319. 1429 f. 1468. zerbrochener Krug I 381.
Klopſtock I 171. II 373. III 131 f. 601. 1198. 1216. 1276 f. 1303 f. 1346. 1351. 1460. 1463.
Koch III 106. 652. 750.
Köhler III 815.
Kotzebue III 122. 1436.
Kraft, Adam III 333. 489.
Kranach III 734 f. 736 f.
Krauſe III 504. 812. 903.
Krüger III 1256.
Krug I 7 ff. III 151. 171.
Kugler III 68. 109. 111. 269. 380. 705. 744 f.

L.

Labenwolf III 491.
Landſeer III 659.
Lanzi III 135.
Laſſus, Orl. III 1134.
Lavater II 125. 146. 206.
Leibnitz I 38. III 822.
Leibnitz, H. III 110. 295.
Lenau III 1228 ff. 1360.
Lenz II 392.
Leo III 1138.
Leochares III 375.
Leonardo da Vinci II 396. 398. 402. III 61. 79. 105. 129 f. 608. 698. 713—715. 717. 736 f. Abendmahl III 33. 555. 594. 608. 627 f. 688. 715. 1281.
Leſage III 1316.
Leſſing als Schriftſteller I 145 f. 184. 246. 248. 250. 275. 327. 330. 337. 344. 382. II 350 f. III 51. 1173 f. 1188. 1467. Laokoon III 401 f. 1167. 1173. 1188. 1200 ff. als Dichter I 435. II 264. 333. 355. 367. 514. 523. III 1233. 1425. Emilia Galotti I 12. II 387. III 12. Nathan I 441. III 1180. 1429 f. 1465.
Leſſing (Maler) III 163. 601. 649. 674. 687. 753.
Leſueur III 749.
Leutze III 682. 688. 753.
Lichtenberg I 426. 432. II 177. 206 f.
Lichtwer III 1319.
Linné II 14.
Liskow I 419. 424. 427. III 1461.
Lohenſtein III 127.
Lomazzo I 105. 110.
Longin I 225. 323. II 359.
Lotti III 1138. 1140.
Lotze III 49. 796.
Lucas von Leyden III 739.
Lucian I 370. II 502. III 382. 413. 1460.
Lucretius III 1471.

Ludius III 698.
Luini, Bern. III 715.
Lulli III 1142.
Luther I 267. 413. 431. 454. II 216. 272 f. 415. III 1134.
Lyſippus III 8. 138. 375. 415. 417. 452. 480. 486. 496. 697.

M.

Maaß III 805.
Mabuſe III 739.
Maes III 31.
Mahabharata III 1286.
Mantegna III 132. 721.
Manuel II 507. III 760.
Marcello III 1138.
Marchetto von Padua III 1132.
Marlowe II 372. 393. III 1186.
Marſchner III 1147.
Marx III 912. 952. 1047.
Maſaccio II 396. III 27. 102. 105. 132. 708 f. 731.
Mayer, C. III 1360.
Meier, E. II 433. 437.
Memling, Hans III 602. 731 f.
Mendelsſohn, M. I 123 ff.
Mendelsſohn-Bartholdy III 871. 1002. 1078. 1106. 1148—1150.
Mengs III 141. 749.
Menzel I 150 f.
Menzel, Adolf III 683.
Meſſys, Qu. III 739.
Metzger III 317. 319.
de Meurs, Jean III 1132.
Meyerbeer III 1119. 1149.
Milton III 1303 f. 1463.
Mörike III 1170. 1328.
Molière III 1419. 1435. 1443.
Moore III 1356.
Moritz III 1009.
Mozart III 405. 876. 953 f. 974. 1005. 1007. 1029. 1055. 1065. 1069. 1078. 1080. 1086. 1091 f. 1094 f. 1125. 1143—1145. Don Juan III 861. 869. 871. 876. 895. 908. 919 f. 942. 955. 1014. 1077. 1113 ff. 1117 ff. 1120. 1122. 1144. Figaro III 871. 876. 1076. 1113. 1144. Zauberflöte III 871. 927 f. 973. 1006. 1074. 1114. 1119 f. Entführung III 871. 1120. Cosi fan tutte III 876. 1144. Titus III 876. 1078. 1119. Idomeneo III 1074. 1077. Symphonieen: CDur III 912. 954. 1092. 1094 f. kleine CDur 1029. 1095. GMoll 872. 913. 953. 1091.
Müller, Carl III 545.
Müller, Ed. I 100 ff. 329 f. II 333. 346.
Müller, Fr. III 1320.
Müller, Otfr. II 421 f. 425. 468. III 332. 382. 396. 419. 1335.
Mundt I 177.
Murner III 1316. 1462.
Muſäus I 468.
Myron III 131. 375. 429. 457. 479.

N.

Nägeli III 1148.
Nal und Damajanti II 429.
Nanini III 1136.
Napoleon II 216. 288. 401 f.
van der Neer III 656.
Neſtroy III 1442.
Neubeck III 1471.
Neukomm III 1018.
Neuplatoniker I 39. 92.
Nibelungenlied I 252. 268. 278. 290. 305. 307. 309 f. 314. III 23. 26. 42. 1270. 1283. 1293 — 1295. 1363.
Nicolaus von Piſa III 705.
Novalis I 133. II 62.

O.

Ockenheim III 1134.
Oerſted II 31. 43 f. 51.
Oken II 105. 116. 119 f. 128 ff. 138. 143 ff. 150. 155.
Opitz III 1471.
Orcagna III 590. 619. 706.
van Orley, Bernh. III 739.
Orphiſche Poeſie III 1464.
Oſten III 68.
Otfried III 1298. 1463.
Overbeck III 751.
Ovid I 181. III 1471.

P.

Paleſtrina II 509. III 1133—1136.
Parmenides III 1471.
Parrhaſius III 82. 697.
Patenier III 739.
Pauſanias I 167.
Percy III 1358.
Pergoleſe III 1104. 1138.
Perikles II 239. III 72. 374.
Perugino, P. II 478. III 121. 129. 132. 594 f. 711. 717. 732.
Petion I 419.
Pfeffel III 1319.
Pfitzer, G. III 1374.
Phidias I 487. II 360. III 8. 131. 135 f. 165. 374. 380. 388. 405. 477. 478 f. 546. 592.
Pindar III 1224. 1335. 1347 ff.
Piſano, Nicola III 487.
Planck III 786. 797.
Platen III 1199. 1351.
Plato I 39. 108. 132. 134. 157. 190. 483. II 60. 134. 311. 333. 345 f. 358 ff. 401 f.
über den Begriff des Schönen I 90 ff. 98 ff. Hippias I 92. Phädrus I 90. Philebus I 91. 99. 108. II 60. 358. III 194.
Plinius III 382. 429.
Plotin I 92. 103.
Poggel III 1257.
del Polajuolo, Ant. III 709. 720.
Polygnot III 609. 697.
Polyklet III 131. 374 f. 380. 388. 415. 429. 478 f.
Pope III 1316.
Potter III 659.
Pouſſin I 110. III 652 f. 741. 748 f.
Praxiteles III 137. 479. 498. 697.
Properz II 488.
Prutz III 1432.
Pyrker III 1304.
Pythagoras III 821 f.

Q.

Quandt III 398.
Quatremère de Quincy III 82.
Quinctilian II 359. III 413.

R.

Rabelais II 500. III 1316. 1459.
Raimund III 1438. 1442.
Ramayana III 1286.
Ramberg III 30.
Ranke II 318.
Raphael II 301. 360. 372. 391. 396. 398. 480. 498 f. 522. III 18. 23. 57. 61. 105. 123 ff. 127. 129 ff. 157. 326. 405. 541. 588. 590. 592. 602. 608. 610. 622 ff. 627 ff. 633 f. 641. 643. 658. 673. 677 f. 687 f. 712 ff. 716—718. 1235.
ſixtin. Madonna III 594 f. 615. 619. Diſputa 618.
Rauch III 409. 413. 495.
Reichardt III 1148.
Reineke Fuchs III 1467 f.
Reinhard III 652.
Rembrandt II 511. III 572. 574 f. 591. 677. 688. 745—747. 1235 f.

Rethel III 754.
Reuſch III 320.
Revett III 328.
Richardſon III 1314. 1316. 1460.
Richter III 1260.
Riedel III 80.
Rietſchel III 425. 495.
Ritter II 13.
Robbia III 491. 708.
Robert, L. II 186. 393. 522. III 141. 626. 628 f. 672. 753. 755. 1321.
Rötſcher I 212 f. 306. 313. II 193. 364 f. 369. III 1452.
Romano, G. III 157. 737.
Roon II 179.
Roos, H. III 659.
Roſa, Salv. III 652. 655. 741.
Roſenkranz II 216. 332. III 1468.
Roſſini III 1147.
Rottmann III 72. 124. 128. 582. 584. 624. 649. 652. 654 f. 754. 1321.
Rouſſeau I 466. 471. III 899 f. 1004. 1012. 1313.
Rubens II 401. III 61. 128. 413. 417. 591 f. 598. 622. 628. 652. 658. 660. 672. 677. 688. 742—744. 746. 1188. 1235. 1237.
Rückert I 141. III 1199.
Ruge I 40. 73 f. 99 f. 179 f. 189. 191 f. 216 ff. 232 f. 247. 262 f. 337 ff. 345 ff. 355 f. 359. 361. 364. 384. 386 f. 395 ff. 401 ff. 409. 415 f. 421 f. 424. 437. 439 ff. 444. 450 f. 454 f. 457. 460. 484. 488 f. II 346.
Rumohr II 306 f. 340. III 78. 81. 110. 130. 139 f. 429.
Ruysdael III 124. 530. 612. 626. 651 f.

S.

Saadi III 1371.
Sakontala II 426. 430.
Sachs, H. I 409.
Sand, G. II 523. III 1315.
Sangallo III 326.
Sappho III 1354.
del Sarto, A. III 716.
Scarlatti III 1138.
Schadow, J. G. III 413. 495.
Schadow, W. F. III 604. 751.
Schäfer III 601.
Schaffner, M. III 738.
Scheffer, Ary III 601.
Schelling I 39 f. 53. 88 f. 112. 133 f. 154. 403. II 311 f. 323. 340. 401 f. 482. III 147 f. 359 ff. 369 ff. 442. 825.
  ſein Princip der Einheit des Idealen und Realen I 33. Begriff des Schönen I 128 ff. Stellung der Kunſt I 175 f. Sch. über das Verhältniß von Kunſt und Religion I 85 f.
Schenk II 391.
Schick II 522. III 106. 750.
Schiller als Schriftſteller I 30. 125. 128. 149 f. 154. 157. 171. 174. 176. 182. 190 f. 193 f. 198. 232. 266. II 335 f. 351. 355. 358. 361. 365. 390. III 56. 90. 101 f. 161. 258. 441 f. 1178. 1218 f. 1267 f. 1284. 1461.
  Sch. über die äſthetiſche Erziehung III 93 f. über Anmuth I 184 ff. über Würde 272 ff. über das Erhabene I 234. über das Pathetiſche 270 f. über das Tragiſche 275. 288. 301 f. über die Poeſie II 335. 338. 355. 390. III 1171. über naive und ſentimentale Dichtung I 358 ff. über das Epos 1267. 1269. 1275. 1278 f. 1281. über das Drama 1403 f. 1455. über Tragödie und Komödie 1444 f. über die Satyre 1461.

als Dichter I 128. 432. 484. II 118. 131. 186. 272. 319. 344 f. 372 f. 376 ff. 402. 411. 515. 517. III 66. 70. 123. 128 f. 131 f. 1210. 1212 f. 1218. 1274. 1351 f. 1379 f. 1382. 1405. 1469.

Sch. ſprachlicher Ausdruck III 1235 f. Sch. Lyrik III 1351 f. 1364 f. 1369 f. 1374. 1469. Sch. als Dramatiker III 1379 f. 1390 f. 1398. 1405. 1417. 1422. 1428. 1453. 1473. — Braut v. Meſſina I 310. II 175. III 1417 f. Fiesko I 326. II 177. III 1422. Jungfrau v. Orleans II 368. III 128. Kabale und Liebe III 1427. Karlos II 201. 342. 367. III 1210. 1402. 1422. Makbeth III 1235 f. Maria Stuart I 271. 309 ff. III 43. 1174. 1402. 1422. 1427. Räuber III 413. Tell I 198. 290. II 166. 203. 378. III 24. 27. 38. 1384 f. 1391. 1396 f. 1398. 1400 f. 1429. Wallenſtein I 271. 278. 289 f. 308. 312. 316. 318 f. II 203. 342. 369 f. 378. III 27. 40. 77. 141. 1210. 1212. 1222. 1380. 1392. 1397. 1399 f. 1402. 1417. 1422. 1424.

Schinkel III 337.

Schirmer III 655.

Schlegel, F. I 160. 275. 288. 403. II 389. III 189. 703. 836. 1408. 1411.

Schleiermacher I 162. 182. 190. 364. II 338. III 5 f. 12 ff. 18. 54. 171. 198. 233. 352. 793. über Lucinde I 160.

Sch. über das Verhältniß des Ethiſchen und Aeſthetiſchen I 10 ff. über das Komiſche I 364. über Malerei III 611. 613 f.

Schlüter III 493.

Schmidt, L. III 415.

Schnaaſe I 174. III 199. 206. 236. 283. 299. 304. 310. 661. 668. 673.

Schnorr III 682. 751.

Schön, Martin III 732.

Schoreel III 739.

Schröder III 110.

Schubart II 281. III 65.

Schubert, G. H. II 88. 112. 331.

Schubert, Fr. III 1147 f.

Schütze I 358 f. 363 f. 375. 382. 387. 389. 393 ff. 396 ff. 415. III 1434.

Schumann III 1147.

Schwanthaler III 398. 495.

Scott, Walter II 392. III 1200. 1202. 1314. 1422.

Scribe III 1431.

de Scüdery, Mad. III 1311.

Semper III 247. 278 f. 338.

Seneka I 268. III 82.

Shakſpeare I 121. 241. 266. 307 f. 312. 314. 373 f. 378. 413. 429. 435. 457. 460. 465 f. 469. 483. II 167. 199. 203. 244 f. 263. 329. 366. 372. 378. 393. 395 f. 408. 412. 477. 488. 508. 514 f. 522. III 26. 34 ff. 61. 63. 66. 72. 75. 79. 98 ff. 126 f. 165. 405. 495. 609. 1170. 1172. 1178. 1180. 1185 ff. 1212 f. 1217. 1224 f. 1227 ff. 1231. 1363. 1379. 1381. 1394. 1396 f. 1402. 1405. 1409. 1412. 1414 ff. 1417 f. 1423 f. 1428.

Sh. Bilderſprache III 1235 ff. 1394. hiſtoriſche Dramen I 264. III 1402 f. 1422. Luſtſpiele III 1433. 1435. 1438 ff. 1441. 1446. Sonette I 469. III 1186. Antonius und Kleopatra I. 318. III 28. 1427. 1446. Cäſar I 314. 318 f. II 203. III 1386. 1399. 1421. 1423. 1446.

Coriolan I 314. III 1399. 1421. 1427. 1446. Cymbeline III 1440. 1446. Ende gut, Alles gut III 1440. Gezähmte Keiferin III 1397. 1441. Hamlet I 255. 305. 307 f. 311. 320. 323. 439. 447. 457. 465. II 166. 168. 194. 201. 356. 359. 366. 368. 370. 401. III 56. 1173. 1190. 1227. 1235. 1384. 1392. 1399 f. 1426 f. 1446. Heinrich IV. I 258. 319. 398 ff. III 1218. 1227. Heinrich V. I 350. II 194. III 1229 f. 1427. 1430. (Falſtaff I 347 f. 354. 367. 388. 392 ff. 400. 430. 447 f. 462 f. III 609. 1190). Heinrich VI. I 272. Irrungen III 1435. Kaufmann von Venedig I 76. 464. III 783. 1235. 1389. 1397. 1440. Lear I 264. 272. 289 f. 307 f. 312. 372. 461. II 166. 168. 175. 206. 368. 376. III 28. 35 f. 46—49. 53. 233. 1190. 1335. 1384. 1396 f. 1400. 1425. 1427. Makbeth I 306 ff. II 166 f. 203. 205. 368. III 26. 28. 35 f. 43. 127. 1173 f. 1187. 1224. 1235—1238. 1384. 1391 f. 1394. 1398 ff. 1409. 1424 f. 1427. 1446. Maaß für Maaß III 1440. 1446. Othello I 262. 287. 305. 307 f. 310. II 98. 174. 177. 204. 368. III 23 f. 36. 42. 1190. 1227. 1230. 1328. 1383 f. 1387. 1392. 1397 ff. 1422. 1425. 1446. Richard II. III 1227 f. 1231 f. 1427. Richard III. I 260 f. 263 f. 278. 306 ff. 390. III 35 f. 40. 42 f. 164. 1384. 1392 f. 1422. 1424 f. Romeo I 287. 307. 309. 311 f. 462. II 167 f. 172 ff. 370. 376. III 35 f. 38. 40. 686. 1193. 1201. 1232. 1235. 1237. 1384. 1386. 1392 f. 1397. 1416. 1422. 1424. Sommernachtstraum III 1397. 1433. 1438. 1441. Sturm III 1440. 1446. Timon III 1446. Verlorne Liebesmüh III 1440 f. Viel Lärmen um Nichts III 1440. Was ihr wollt III 1176. 1438. 1440. Wie es euch gefällt I 464. 466. II 167. III 1389. 1440 f. Wintermährchen III 1440. 1446.
Shelley III 1356.
Signorelli III 709.
Sigwart I 271.
Silanion III 434. 479.
Silcher III 1148.
Simonides III 1172.
Simpliciſſimus II 275. III 1313.
Sittewald, Phil. v. II 275. 278. 508. III 1313.
Skopas III 137. 453. 479. 498. 697.
Smollet III 1317.
Snyders III 658. 660.
Sokrates I 255. 406 f. 439. 441.
Solger I 4. 9 f. 28. 39. 86 ff. 112. 129. 131 f. 134. 152. 215 f. 224 ff. 272. 275. 288. 292 ff. 347. 349. 475 f. II 454. 482. 492. III 145. 147 f. 162. 206. 813. 836. 838.
Solon III 1368.
Sophokles I 314. II 401. III 138. 381. 405. 609. 1224 f. 1409. 1413. Ajax I 305. 309. Antigone I 314 ff. 317 f. 319 ff. II 175. III 1386. 1400. 1409. 1412. 1423. Elektra I 314. Oedipus I 291. 304 f. 308 f. 311 f. 390. III 1393. 1400. 1409 f. 1426.
Spagnoletto III 741.
Spinoza I 38. 255.
Spohr III 1107. 1147.
Spontini III 1119. 1147.
Squarcione III 720.
Stahr I 330. II 365. III 388.

Stephan, Meiſter III 729.
Sterne I 458. 460. 468. II 516. III 1317.
Steuben III 689.
Stieglitz III 205 f. 236.
Stoß, Veit III 491.
Strauß I 151. 157. II 443.
Stuart III 328.
Stuhr II 415. 437.
Süe, E. II 271. 387. 391.
Süvern I 317.
Sulzer I 7. 123 ff.
Swift I 460. 466. III 1459.
Syrlin III 333. 490.

T.

Tacitus II 248.
Talleyrand I 421.
Taſſo III 1300—1302.
Teichlein III 693. 747. 753.
Teniers III 626.
Tertullian I 49.
Theokrit II 152. III 1291. 1319.
Theuerdank II 499.
Thierſch III 2. 49 f.
Thomſon III 1468.
Thorwaldſen II 343. III 355. 495.
Thümmel I 468.
Tieck I 66. 241. 287. 351. 414. 460. II 167. 191. 276. 319. 329. 369. 502. III 1186. 1198. 1318 f. 1432.
Tiedge III 1470.
Timanthes III 697.
Timm III 1236.
Timomachus III 431.
Tintoretto III 723.
Titian III 521. 567 f. 587. 594. 641. 644. 652. 673. 721—723.
Titurel I 188.
Tölken III 357. 376. 393.
Töpffer II 211. III 761.
Tyrtäos III 1368.

U.

Uhland III 246. 598. 1329. 1363 f. 1366 f. 1370. 1374.
Unger, M. III 563. 566. 569. 574.
Unger, F. W. III 565. 630.

V.

Vecchio, Palma III 722.
Veit III 751.
Velaſquez III 745.
van de Velde III 651. 655.
Vernet, H. II 522. III 684. 690. 753.
Verocchio III 491. 709. 720.
Veroneſe III 17. 630. 672. 721—723.
Virgil II 470. 488. III 1188. 1300. 1302. Aeneis III 1291 f. Georgika 1471.
Viſcher, P. III 89. 104. 491. 495.
Voigt II 143.
Voltaire I 475. III 1303 f.
Voß II 272. III 1252. Luiſe III 1321.
Vouet III 749.

W.

Wackernagel III 1262. 1280. 1299. 1324. 1362.
Wächter, E. II 522. III 106. 141. 681. 686. 750. 1212.
Wagner, E. II 391.
Wagner, Rich. III 815. 1009 f. (1012. 1019). 1051. 1067. 1113. 1117. 1121. 1148. 1150. 1194. 1453.
Wappers III 753.
Walther von der Vogelweide III 1356. 1469.
Watteau III 662.
Weber III 1118. 1147 f.
Weigel, Rud. III 766.
Weiße I 22. 25 ff. 28 ff. 40. 48. 57 f. 62. 88. 121 f. 132. 146. 177. 212. 215. 218 f. 222 ff. 227 ff. 233. 247. 295 ff. 301. 337 ff. 349. 423 f.

437. 444. 479. 484. 488 f. II 7 f. 194. III 163.
Werff, Adr. v. d. III 749.
Weyden, v. d. III 731.
Wieland I 157. 160. 188. 383. 468. II 387. III 131.
Oberon III 1304.
Winkelmann I 33. II 349. 463. 522. III 134 ff. 137 f. 361. 377. 383. 396 f. 405 f. 414. 418. 427. 432 f. 436. 443. 453. 478. 493. 495. 527. 750.
W. über die Idee der Schönheit I 87. 111.
Wirth I 12 f. 22. 24 f. 152 f. II 194.
Wohlgemuth, H. III 732.
Wolff I 4. Wolff'ſche Schule I 8. 122 ff. 130. 380.
Wolfram von Eſchenbach II 496 f. III 1297.
Wouvermann, Phil. III 658. 674.

Z.

Zacharia III 1316.
Zamminer III 877. 879 f.
Zeitblom III 732 f.
Zelter III 1148.
Zeſtermann III 298.
Zeuxis III 82. 609. 697.
Ziegler III 1311.
Zſchocke II 342.
Zurbaran III 686. 744.

C.

Sachregiſter.

(NB. Die Zahl III. bezieht ſich auf die erſte und zweite Hälfte des dritten Theils.)

A.

Aachen, Münſterkirche III 301.
Abakus III 239. 244. 292. 311.
Abentheurerroman III 1316.
Aberglauben II 275 f. 279 f.
Abgeſang III 1339 f.
Abſichtlichkeit II 384. 386 f. III 115.
Abſtraktes in der Dichtkunſt III 1184. 1186 f. im Drama 1381 f.
Accent in der Muſik III 901. 904—908. in der Poeſie 1234. 1239. Vers- und Wortaccent 1244. 1250. Wort- und Sinnaccent 1253.
Accentverſchiebung in der Muſik III 907.
Accord, Farbenaccord II 47 ff. III 565. muſikaliſcher III 819 f. 881 ff. Accorde 885 ff. ſelbſtändige und unſelbſtändige A. (überleitende A.) 887. überladene, zufällige A. 891.
Accordfolge III 887. ſtrengere und weichere A. 891 f.
Act III 78—82. Acte im Drama 1395. 1401 f.
Action III 1451.
Adagio, Tonſatz III 963.
Adel im Mittelalter II 255. 261 f.
Aegineten III 135. 448. 451. 477.
Aeginetiſcher Styl III 380. 413.
Aegypten II 230 ff. 241. Phantaſie 436—440. Religion 437 ff. Baukunſt III 190. 197. 229. 270 ff. 274. 277. 279 f. 281 ff. Bildnerkunſt III 140. 157. 470—474. Malerei 694 f.
Aeoliſche Tonart III 868. 1127. äoliſche Lyrik 1349. 1354.
Aeſthetik, Begriff und Name I 3 ff. Stellung im Syſtem der Philoſophie 7—13. Verhältniß zur Kunſtgeſchichte 31—37.
Aeſthetiſche Stimmung I 192—213.
Aeſthetiſches Wohlgefallen I 192. II 307 ff. 344 f.
Affe II 23. 155 f.
Affect I 267. III 797. in der Plaſtik dargeſtellt III 430—435. in der Malerei 592. 595 f.
Agoniſtik, griechiſche III 58.
Ahnungen II 205.
Ahorn II 95.
Akademie III 105—110. 260. A. S. Luca und A. de France in Rom III 108 f.
Akademiſcher Styl in der Malerei III 739 f. 1212.
Akazie II 95.

Akrolithen III 382.
Akroterien III 245 f. 290.
Alexanders Zeit II 230. 240 f. 467. III 60 f.
Alexanderſchlacht III 696. 698.
Allegorie II 358. 371. 467—471. III 114. 203. 491. 494. Verhältniß zu Mythus und Symbol II 467 ff. Die A. im Mittelalter II 491 f. 499 f. in der modernen Zeit 510 f. A. in der Malerei III 600. 638 f. poetiſche A. 1227. 1301. 1470.
Allegoriſche Gedichte III 1329.
Allegro, Tonſatz III 963. in der Symphonie 1096.
Alliteration III 1252.
Aloe II 93.
Alt III 850 f.
Altar III 302. 306.
Altarniſche III 299 f.
Altchriſtliche Baukunſt III 297 ff. Bildnerkunſt 486. Malerei 699. 701 ff. Muſik 1130.
Altersſtufen II 167—169.
Alterthum, äſthetiſcher Charakter II 222—245. III 55 f. Phantaſie II 414—471. 478 f. Sage 491 f. Stellung der Kunſt im A. III 55 f. 60 f. Baukunſt des A. 267—297. Bildnerkunſt 469—481. Malerei 694—700. Muſik 1125—1129. Tanzkunſt 1154. 1156.
alto rilievo III 392.
Altteſtamentliche Stoffe III 640 f. 1217.
Amerikaniſche Baukunſt III 269 ff. 277.
Amor und Pſyche (Gruppe) III 452. 466.
Amphibien II 129. 133 f.
Amphitheater III 261 f.
Amtliche Gebäude III 260.
ἀνάγλυφον III 498.
Anaklaſe III 1234.
Anakruſis III 1246. 1248 f.
Anapäſt III 1244. 1249. 1394.
Andante, Tonſatz III 963.
Anekdote III 1318.
Angenehm I 195 f. 203. II 182.
Angeſicht II 209 ff. Mienenſpiel 214 f.
Anhängende Künſte III 167—172.
Anmuth I 184 ff. in der Plaſtik III 473 f. in der Malerei 596. in der Poeſie 1193.
Anmuthiger Styl in der Muſik III 974.
annulus III 244.
Anordnung in der Malerei III 609 ff.
Anrede III 1233.
Anſchaulichkeit, poetiſche III 1219—1225.
Anſchauung I 50 ff. 126. II 315 ff.
Anſtand I 356 ff.
Antentempel II 286. 289.
Antik vgl. Alterthum, Griechenland ꝛc.
Antilope II 147.
Antitheſe III 1234.
Antwerpener Kunſtſchule III 111.
Apocope III 1234.
Apollino III 439. 466.
Apollo II 447. 451. A. von Belvedere III 137. 399. 402 f. 418. 425. 427. 433. 466. 1183.
Apoſiopeſe III 1233.
Apoſtelgeſchichte, maleriſche Stoffe III 640 f.
Apſis III 299. 302.
Aqua-tinta-Manier III 765.
Araber II 231 f. 259. 493 f. Poeſie III 1247.
Arabeske III 304. 768—771.
Archaiſtiſcher Styl III 477.
Architektoniſcher Styl III 140.
Architekturmalerei III 657. 660 f.
Architekturplaſtik III 270.
Architrav III 213 f. 239. 246. 288 f. 293.
Archiv III 260.
Ariadne III 439.
Arie III 961. 1004—1011. italieniſche 1138 f.

Arionſage II 132 f.
Arioſo III 1001.
Ariſtokratie der Geſtalt I 164 ff. II 483 ff. in der Bildnerkunſt III 460. ihre Aufhebung in der Malerei 530 f.
Ariſtokratiſcher Roman III 1311 f.
Arkadenbögen III 295. 299. 306.
Armenhäuſer III 259.
Arpeggio III 1032.
Arſenale III 259.
Arſis in der Muſik III 905. in der Poeſie 1239.
Artusſage II 495.
Aſſonanz III 1247. 1252.
Aſſyrien II 437. Baukunſt III 277 ff. Bildnerkunſt 470—475.
Aſyndeton III 1233.
Athen, Bauwerke III 263 f. 392.
Athene II 448 f. III 440 f. Statuen III 388.
Atmoſphäre II 57.
Atrium III 300.
Attribute in der Bildnerkunſt III 395 ff. 444 f.
Auffaſſung III 119 ff. des muſikaliſchen Kunſtwerks 844 f.
Aufführung, muſikaliſche III 843—846.
Aufgeſang III 1339 f.
Aufklärung II 281 f.
Auflöſung der Contraſte III 37. 42 f. in der Baukunſt 230 f. in der Bildnerkunſt 453. in der Malerei 631.
Aufriß III 221.
Auftritt III 1401.
Aufzüge II 189 f.
Auge II 164. ſeine Behandlung in der Bildnerkunſt III 380. 382. in der Malerei 519. 594 f.
Ausdruck, architektoniſcher III 190. 202. plaſtiſcher 343 f. 430 ff. maleriſcher 517. 592—597. muſikaliſcher 918 f. 965—970. ſprachlicher A. in der Poeſie 1215—1238.
Ausdrucksvoller Styl in der Muſik III 974 f.
Ausführung, in der Baukunſt III 183 f. in der Bildnerkunſt 350. 352 f. in der Malerei 508. 514. in der Muſik 835. 838.
Ausgang im Epos III 1274 f. im Roman 1310. 1317. im Drama 1402. in der Tragödie 1429.
Ausmalen in der Poeſie III 1199—1204.
Ausruf III 1233.
Außenbau III 221 f. 270. 276 f. 280 f.
Ausſtellungsgebäude III 259.
Autodidakt III 102.
Automaten III 347. 379.

B.

Babylon III 277.
Bacchiſcher Kreis III 464. 479.
Bach II 63.
Backſteinbau III 97. 214 f.
Badanſtalten III 261.
Bär II 23. 151.
Balkon III 225 f.
Ballade in der Muſik III 996. poetiſche B. 1361—1367. didaktiſche B. 1469.
Ballet III 1111. 1153 f. 1157 f.
Banane II 93.
Band III 244.
Baptiſterium III 264.
Barberiniſcher Faun III 464.
Baſilika III 211. 260. 297—300. 306. 546. 632. 702.
Baſis (Fuß der Säule) III 239. 244. 292.
Baß III 850. 934 ff. baßgemäße Bewegung 935.
Baſſetthorn III 1027.
basso rilievo III 392.

Bauernkrieg II 273 f.
Bauführer III 184.
Baukunſt III 151 f. 178—338. Stellung im Gebiet der Künſte 178 ff. 199 f. Vergleichung mit der Muſik 189. 835 ff. Objectivität der Baukunſt 180. verſtändiger Charakter 183 f. mathematiſcher Charakter 189. 195. Verhältniß des Zweckmäßigen und rein Aeſthetiſchen in der B. 183—191. Verhältniß der B. zur unorganiſchen Natur 192 ff. zur Landſchaft und Pflanzenwelt 197. zum Geſammtleben 197 f. monumentaler Charakter 199 f. ſymboliſcher Charakter 201 ff. Material 207—215. Compoſition 223—238. Zweige 251—264. Geſchichte 265—330.
Baum II 83 ff. 92 ff. dreifacher Typus der Baumformen, architektoniſcher, plaſtiſcher, romantiſcher 93 ff.
Baumgruppen II 99 f.
Bavaria III 494.
Bazar III 259.
Begeiſterung, künſtleriſche II 344 f. 355 ff.
Begleitung in der Muſik III 910 f. 922. 934 f. 985 ff. des Lieds 995 f. der Arie 1006 f. 1069. der Cantate 1017 f. der religiöſen Muſik 1020 ff. des Inſtrumentalſolo 1053.
Begräbnißplätze III 263.
Begrenzung des Kunſtwerks III 51—53. 614—616.
Beinkleid II 276 ff.
Beiſpiel III 1464 f.
Beiwerk III 27. 29—31. in der Baukunſt 226.
Bekleidungskunſt III 504.
Beleuchtung II 28 f.
Belgier, Phantaſie II 510 f. Malerei III 753 f.
Beredtſamkeit III 1474.
Berg II 66.
Bergformen II 66 ff.
Berliner Bauwerke III 260 f. Friedrichsdenkmal 385. 409. 413. 425.
Beſchreibende Poeſie III 1468.
Beſchreibung in der Poeſie III 1200 ff.
Beſinnung I 345 ff.
Beſonnenheit, künſtleriſche II 347 ff. 355 ff. III 62 f.
Beſtellung II 341. III 58 ff.
Bewegung, Schönheit II 165 f. 213 ff.
Bewegungsrhythmus in der Muſik III 924. 929—932.
Bewußtſein, Begriff III 780 ff. 1166 f. Tragödie des B. 1425.
Biber II 144.
Bibliotheken III 261.
Bild I 433 f. III 340. poetiſches B. 1226—1232.
Bilden III 339 f.
Bildende Kunſt III 144. 147 ff. Charakter der b. K. 173 f. Objectivität 175 f. Schranken 176 f. Eintheilung 178 ff. Verhältniß zur Poeſie 1171 ff. 1199 ff.
Bildende Phantaſie II 378 ff. III 149.
Bildender Künſtler III 175 f. 354 f.
Bildnerkunſt (vgl. Inhaltsverzeichniß) III 151 f. Weſen 339—444. Stellung im Gebiet der Künſte III 339 ff. Verwandtſchaft mit der Baukunſt 350 ff. Weſen der plaſtiſchen Darſtellung 342 f. Grenzen derſelben 344 ff. plaſtiſche Objectivität, Ruhe 355 ff. 402 ff. 437. Maß der Lebendigkeit und Bewegtheit 355 f. 428. Geſetz der direkten Idealiſirung 357 f. 369 f. plaſtiſche Schönheit 359 ff. Charakter und Bedeutung der Individualität in der B. 365 ff. Material der B. 370 ff. Farbe 378 ff. Größenmaßſtab 387 ff. Stylgeſetz

404 ff. Stylunterſchiede 410 ff. Ausdruck 430 ff. Compoſition 444 ff. Stoffe 389 f. 430 ff. 450 ff. Zweige 455 ff. epiſche, lyriſche, dramatiſche Plaſtik 465 ff. Geſchichte 468—496.
Bildniß ſ. Porträt.
Bildung, Verbindung der Kunſt mit der B. III 65 f.
Birke II 98.
Blasinſtrumente III 1023—1029. Satz für Bl. 1055 f. 1074.
Blaſirtheit II 291. B. der Romantik 516. 520.
Blattform II 86 ff.
Blau II 38. 42. 50.
Blechinſtrumente III 1027—1029. 1059.
Blitz II 33 f.
Blume II 88 f.
Blumenſtück III 657. 661.
Bock II 147.
Börſe III 259.
Böſes I 140 ff. II 244 f. 485 f. Erhabenheit des Böſen I 260 ff. Komik 366 f. ſeine Behandlung in der Malerei III 424. 427 f. Tragödie des B. 1425.
Borgheſiſcher Fechter III 376. 400. 416. 429. 446 f.
Brauch II 189 f.
Briefe, ſatyriſche III 1460.
Brücken II 258.
Brunnen II 64. III 258.
Bruſtbild III 678.
Buchdruckerkunſt II 267. 501.
Buche II 98.
Bühne III 1453—1455.
Bühnenmalerei III 769.
Bürgerlicher Roman III 1311. 1313 f. b. Drama 1421 f. b. Komödie 1432.
Büſte III 461.
buffo I 409.
Burlesk I 408 ff. III 835. die Burleske 1442.
Byzantiniſches Reich II 245. b. Baukunſt III 300—303. Bildnerkunſt III 486. Malerei I 167. III 102. 701—703.

C.

Cäſur III 1244.
Cameen III 498 f.
Canneluren III 239.
Cantate III 1016 ff. 1019. 1104 ff.
cantus firmus III 950.
cantus planus III 1129.
Canzone III 1372.
Capitoliniſcher Faun III 439.
Caricatur I 342 f. II 507. III 170. in der Malerei 756—762. in der Poeſie III 1458 f.
Carlsſage II 490 f.
Carneval II 260.
Caſuar II 141.
Cella III 286. 288. 291.
Ceremonienbild III 683 f.
Cetaceen II 132.
Charakter I 110 ff. 265 ff. II 193. 196—206. 213. 217 f. 367. ſeine Darſtellung in der Bildnerkunſt III 361 ff. 437—444. in der Malerei 524. 527 f. 605—609. in der Muſik 831—835. 968. 972. 975. im Drama 1382—1386. 1406.
Charakterbild II 219.
Charakteriſtiſch I 110 ff. III 442. 606 ff. 1215. charakteriſtiſcher Styl in der Muſik III 972. 975. in der Poeſie 1215. 1234—1238. in der Metrik 1252 ff. im Roman 1307 ff. in der Lyrik 1343. im Drama 1382. 1413—1416. in der Tragödie 1428. im Luſtſpiel 1436 ff. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452 f.

Charakterluſtſpiel III 1433—1436.
Charaktertragödie III 1423—1425. 1427. Eintheilung der C. 1425.
Charge III 169. 465.
Charivari III 759.
Chineſen II 229. Baukunſt der C. III 211.
Chor III 1012—1016. griechiſcher Chor 1408. 1410 f. 1415 f.
Choral III 994. Geſchichtliches 1139 f.
Chorlied III 993 f. 1016.
Chriſtenthum II 249 ff. 474 ff.
Chriſtlicher Cultus II 252 ff. Mythus 473 ff. 490. chr. Kunſt I 165. 167. chr. Baukunſt III 190. vgl. altchriſtlich.
Chriſtus II 474 ff. 486. in der Bildnerkunſt III 484. in der Malerei 641.
Chromatiſche Accorde III 890.
Chromatiſche Tonleiter III 864. 869.
Chryſelephantine Statuen III 374. 384.
Cicade II 124.
Circus III 263.
Cither III 1032.
Clarinette III 1026 f.
Claſſicirende Dichtung III 1212.
Claſſicismus in der modernen Malerei III 747 ff. (franzöſiſcher 747 ff. deutſcher 749 f.)
Claſſicität der Franzoſen II 512 f. III 109. der Deutſchen II 515. III 133.
Claſſiſch I 33. 40. II 414 ff. 459. III 699 f. claſſiſche Stylrichtung in der Poeſie III 1211—1215. 1235. in der Rhythmik 1246—1250. im Epos 1285—1289. in der Lyrik 1345—1351. in der Tragödie 1428. in der Komödie 1436—1439. ſ. Griechenland.
Claſſiſches Drama III 1406—1413.
Clavier III 1030 ff. 1038—1041. 1048. 1074.
Claviermuſik III 1074. 1085. 1088.
Coloraturen III 1009.
Colorit III 561—577. Verhältniß des C. zur Zeichnung 574 ff. 611.
Coloſſales in der Bildnerkunſt III 384 f. 471. 478. in der Malerei 544 ff.
Coloſſe III 389.
Coloſſeum III 297.
Compoſition III 20—76 (Geſetze 22 ff.) in der Baukunſt 223—238. Bildnerkunſt 444—454. Malerei 609—636. Muſik 914—965. Poeſie 1258. im Epos 1278—1283. in der Lyrik 1334—1338. im Drama 1394—1403.
Conception III 16—18.
Concert III 1059—1061. 1087—1089.
Conflict, tragiſcher I 312 ff. III 1421 ff. 1427 ff.
Conſole III 239 f. 308.
Conſonanz III 819.
Conſonirender Accord III 881. 885 ff.
Conſtantinopel, Kirchen III 302.
Conſtantinſchlacht III 157.
Contrabaß III 1036.
Contrapoſt III 447. 450.
Contrapunct III 938—941. 943 f. 949. 1132.
Contraſt, im Komiſchen I 376. 379 ff. in der Kunſt überhaupt III 32—37. in der Baukunſt 228—230. Bildnerkunſt 446 f. Malerei 621—626. im Epos 1278 f. Drama 1395. 1398.
Contur III 547. 635 f.
Converſationsluſtſpiel III 1432 f.
Converſationsoper III 1120.
Copiren III 101. 103.
Correctheit III 126—128.
Cultur II 182 ff. 267 f. 295.
Culturformen II 182—187. III 1270. orientaliſche 223. 225. griechiſche 233. 235 f. römiſche 241. 243. mittelalter-

liche 251 ff. 258 ff. 265 f. moderne 268 f. 276 ff. 284 ff. 291 ff. III 336 f. 494 f. Verhältniß der C. zur Phantaſie II 363. 368 ff. zur Malerei III 584. 586. Wichtigkeit der C. im Epos 1269—1271.
Cultus II 189 f. orientaliſcher C. 228. griechiſcher 233. 236 f. römiſcher 243. chriſtlicher 252. 254. 256. 269. 271. 481.
Cumulation III 1233.
Curve III 217 f. 220 f.
Cycliſche Compoſition in der Baukunſt III 262. 264. in der Bildnerkunſt 454. 467. in der Malerei 632—636. in der Muſik 933 f. 951 ff. im Epos 1278. 1283. im Drama 1402 f.
Cyklopiſcher Mauerbau III 208.
Cynismus I 413. II 464.
Cypreſſe II 96.

D.

Dach III 215 f. 225. 231. in der indiſchen Baukunſt 276. in der ägyptiſchen 280 f. in der griechiſchen 284 f. 288 f. in der gothiſchen 315.
Dachs II 151.
Daguerrotyp III 172. 676. 768.
Daktylus III 1244. 1248 ff.
Darſtellen I 9 f.
Decke III 190. 208 f. 215 ff. 230 ff.
Deckenbilder III 633.
Deckgurten III 306.
Declamation III 1241. 1243. 1245 f. 1451 f.
Declamatoriſcher Geſang III 1002 f.
Decoration III 187. 190 f. 195 f.
Decorationsmalerei III 543. 768—771.
Delphin II 132 f.
Denkbild III 1165.
Deus ex machina III 1398.
Deutſchland (vgl. Germanen), Landescharakter II 246. Nationalität und Geſchichte 251 ff. 269 ff. 282 f. 288 f. 503. Charakter 289. D. Reich 252 f. Phantaſie 490 ff. 506 ff. 512. 513—524. Bildung II 259 f. Baukunſt III 312 ff. Bildnerkunſt III 485—490. Malerei III 132. 588 f. 595. 723—739. 752 f. Muſik 1139. Poeſie III 130 ff. 133 f. 1198 f. 1252 f. Metrik 1247 f. 1252 ff. Epos III 1293 ff. Heldenſage II 490 f. III 1293 f. Drama III 1381. 1390. 1417. Schauſpielkunſt 1451. 1453. Spruchdichtung 1464. 1469.
Dialog III 1376. 1378. 1390. 1392 f.
Diana II 448. D. von Verſailles III 402.
Diatoniſche Leiter III 864 f. 869.
Diatypoſe III 1233.
Dichtende Phantaſie II 378 ff. III 149. 1161—1163. 1259.
Dichter III 1161. 1165. 1170. 1180. 1186.
Dichterorden III 109.
Dichtkunſt, Stellung im Gebiet der Künſte III 1159—1163. 1180 ff. Verhältniß zur bildenden Kunſt 1171 ff. 1199 ff. zur Malerei 1172—1175. 1185. 1191. 1199. zur Muſik 1175—1179. 1194. 1197 f. zur Proſa 1205. 1209. 1216. zur Geſchichte 1207. Ihre Idealität 1170; Objectivität 1171; Empfindungs- und Stimmungsfülle 1175. 1177; Innerlichkeit 1181. 1184; Bewußtheit 1166. 1184 ff.; Univerſalität 1193 ff. Volksthümlichkeit 1195; Inhalt der Poeſie 1260. Bewegtheit der poetiſchen Darſtellung 1182 ff. 1193. das Succeſſive in der Dichtkunſt 1200 ff. Vehikel der D. 1164. 1166—1175.

Stylgeſetz 1196 ff. Stylunterſchiede 1211. Eintheilung III 151 ff. 1259 ff. Geſchichtliche Entwicklung 1194. 1196. 1258. vgl. I 183 f. II 381 f. III 9. 103. 109. 118. 147 ff. 154. 164. 597 ff. 682 f.
Didaktiſche Kunſt II 472 f.
Didaktiſche Poeſie III 168 f. 1457. 1462—1472.
Dienſte III 240. 315.
Dilettant III 100 ff. Dilettantiſmus in der Poeſie 1180. 1198.
Dipteros III 286.
Direkter Idealiſmus in der Bildnerkunſt III 357 ff. 410. in der Malerei 575. 634. in der Muſik 832. 898. 910. 928. 965 ff. 1123. 1145. in der Poeſie 1190. in der Rhythmik 1246. im Drama 1406 ff. in der Tragödie 1428. im Luſtſpiel 1436. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452.
Discantus III 1133.
Disharmonie III 806. 881.
Dispoſition III 32. 621 ff.
Diſſonanz III 819.
Diſſonirender Accord III 881. 885 ff.
Diſtichon III 1368.
Diſtribution III 1233.
Dithyramb III 1345. 1348 f. 1351.
Dominantdreiklang III 888.
Dominante III 855.
Dominantſeptimenaccord III 888.
Doppeltes Licht II 35. III 558.
Dorfgeſchichten III 1313. 1318. 1320 f.
Doriſche Chorpoeſie III 1339. 1347.
Doriſche Tonart III 868. 1127.
Doriſcher Styl III 289. 291 ff.
Drachenbaum II 94.
Drama, Weſen III 1375 ff. Verhältniß zu Epos und Lyrik 1376. 1403. Verwandtſchaft mit der Bildnerkunſt 1379. 1385. Inhalt des D. 1377. Dram. Stoffe 1421 f. Dramatiſche Weltauffaſſung 1381 f. Form des Drama 1378. Oekonomie des Drama 1382. Rhythmik 1394. Styl 1389. Compoſition 1394 ff. Stylgegenſätze 1406. Eintheilung 1419. geſchichtliche Hauptformen 1406 — 1419. — vergl. I 24. 284. II 356 f. 362. 375. 505. III 92. 152. 155 f. 381. 560. 603. 1210. 1261.
Drama mit glücklichem Ausgang III 1420. 1429.
Drama, ſatyriſches III 1461.
Dramatiſcher Dichter III 1378. 1380. 1405.
Dramatiſches Geſchichtsbild III 688 f.
Dramatiſche Lehrpoeſie III 1470.
Dramatiſche Malerei III 603 f. 647. 656.
Dramatiſche Plaſtik III 465 f.
Dramatiſches Sittenbild III 671.
Draſtiſcher Styl in der Muſik III 972.
Dreiblatt III 319 f.
Dreiklänge III 820. 862 ff. verminderte 886 ff. übermäßige 890.
Dreipaß III 319 f.
Dreiſchlag im Kunſtwerk III 44. 49 ff. im Epos 1282 f. im lyriſchen Gedicht 1334. 1336. im Drama 1395.
Dreißigjähriger Krieg II 273 ff. 278 f.
Dreizahl (vgl. Dreiſchlag) in der Bildnerkunſt III 453 f.
Dresden III 417. 612. 630.
Drollig I 408.
Dromos III 282.
Dualiſmus der orientaliſchen Anſchauung II 416. 426 ff. 443. 446 ff.
Düſſeldorfiſche Schule III 31. 111. 125. 752 f.
Duett III 1012.
Duft, des Gedichts III 1330. 1333.

Dunkelheit III 113 f.
Duo III 1087.
Dur III 802. 1127. Durtonleiter, Deduction und Charakter III 864 f. 869 ff. Durdreiklang 887.
Durchcomponirtes Lied III 995 f.
Durchgangsaccorde III 891.
Durchkreuzung der Farben III 570 ff.
Durchſchnitt III 221.
Durchſichtigkeit II 33. 46. III 556. 558. 570 ff.

E.

Ebbe II 64.
Ebene II 66.
Eber II 145.
Echinus III 242. 292.
Eckelhaftes I 250 f. in der Malerei III 590.
Edelſtein II 77.
Effect, muſikaliſcher III 970 f.
Ehe II 173 ff. 259.
Ehre II 259.
Ehrfurcht I 326. 332.
Eiche II 87. 96. 98.
Eichhorn II 144.
Eierſtab III 242.
Eigenthümlichkeit I 137.
Einbildungskraft II 320 ff. reproducirende E. 327 ff. E. des Dichters III 1162 f. 1181.
Einführung Redender III 1233.
Einheit, als Kunſtgeſetz überhaupt III 23. in der Baukunſt 225. in der Bildnerkunſt 448. in der Malerei 626 ff. im Epos 1278. 1281 ff. im Drama 1395 ff. Einheit und Verbindung der Künſte unter ſich III 160 ff.
Einheiten, dramatiſche III 1395.
Einleitungsmuſik III 1074. 1080.
Einzelbild in der Malerei III 689 f.
Einzelheit I 119. 135 ff.
Eis II 63.
Eisbär II 41.
Eiſen als Baumaterial III 207. 215. als Material der Plaſtik 375.
Eklekticismus III 78. 82. in der Baukunſt 328. in der italieniſchen Malerei 739 f.
ἔκτυπον III 498.
Elegant I 188. II 293.
Elegie II 472. III 1347. 1367—1370.
Elektriſcher Strahl II 33 f.
Elephant II 23. 145.
Elfenbein III 373 f.
Ellipſe III 1233.
Ellora, Tempel III 275.
Elſter II 138.
Empfindende Phantaſie II 378 ff. III 149. 1322 ff.
Empfindung III 778 ff. in der Poeſie 1175. 1177.
Engführung in der Fuge III 945.
England, Nationalität und Geſchichte II 251. 263. 273 ff. 280 f. 366. III 548. Phantaſie II 496. 508 f. 514 f. Malerei III 548. 598. Poeſie III 133 f. 1200. 1363. Rhythmik III 1255 f. Roman 1314. 1316. Lyrik 1356. 1363. Komödie 1435. Humoriſten 1460. Aeſthetiker I 39. 98. 103 ff. 214 f.
Engliſche Parks III 773.
ἔγγλυφον III 498.
Enharmoniſche Tonleiter III 852 f.
enjambement III 1245.
Enkauſtik III 542. 698.
Entaſis III 239.
Ente II 140.
Entkantung III 317.
ἔντυπον III 498.
Epanodos III 1234.
Epigramm, ſatyriſches III 1367. 1373 f. 1460.

Epiſcher Dichter III 1275 ff. 1284. Naivetät 1265. 1284. 1287.
Epiſches Element in der Lyrik III 1324 f. 1348. im Drama 1376 f. 1389 ff.
Epiſches Geſchichtsbild III 683 ff.
Epiſchlyriſches Tonwerk III 1103.
Epiſche Malerei III 647. 656.
Epiſche Plaſtik III 465 f.
Epiſches Sittenbild III 671.
Epiſode III 25 ff. im Epos 1279. in der Lyrik 1334 ff. im Drama 1397.
epistolae obscurorum virorum II 264. III 1460.
Epitheton III 1220 ff.
Epode III 1339. 1341.
Epos III 1261. Weſen 1265—1285. Verhältniß zum Drama 1403 ff. zur bildenden Kunſt 1265. 1271. 1284. plaſtiſcher Charakter 1284. Objectivität 1265 f. epiſche Weltauffaſſung 1266. 1270 f. ep. Geſtaltenfülle, Polymythie 1269 f. ep. Breite 1272. Stylgeſetz 1275. Geſetz des ep. Fortgangs 1277. 1282 f. Versmaaß 1250. 1278. Compoſition 1278. Arten 1284. — vgl. Epiſch.
Erbfolgekriege II 283.
Erdbildungen II 65 ff.
Erde II 65—78.
Erfindung, in der Baukunſt III 183 f. in der Bildnerkunſt 350. 352 f. in der Malerei 508. 514. in der Muſik 835. 838 f. in der Poeſie 1171.
Ergänzungsfarben II 47 ff.
Erhaben ſchöner Styl III 478 f.
Erhabenheit, das Erhabene I 218—322. ſubjectiver Eindruck 322—333. Das E. in der orientaliſchen Phantaſie II 427 ff. im Judenthum 443. in der griechiſchen Phantaſie 462 ff. in der römiſchen 466 f. in der mittelalterlichen 485 f. in der Baukunſt III 198. 200 f. 272 f. 316. in der Bildnerkunſt 361. 364 f. 463 f. 532. in der Malerei 532 f. in der Landſchaft 654. 656. im Sittenbild 669. 671. im Geſchichtsbild 690 f. in der Muſik 833 f. in der Dichtkunſt 1187 ff.
Erinnerung I 35. II 324 ff.
Erker III 26. 226. 257.
Erle II 97.
Erleben II 317 f.
Ernſte Motive in der Komödie III 1439.
Ernſte Oper III 1117—1120.
Erſcheinung I 54. 178.
Erz III 374—376.
Erzählung im Drama III 1389. 1391 f.
Eſche II 95.
Eſel II 149 f.
Ethik, Verhältniß zur Aeſthetik I 10 ff. 152 ff. zur Phantaſie II 335 ff.
Ethiſche Poeſie III 1329.
Etrusker II 466. III 295.
Eule II 139.
Euphuismus III 1231.
Eurhythmie in der Baukunſt III 237 f.
Evolutionsform in der Muſik III 960 ff.
Ewiger Jude II 508.
Expoſition im Drama III 1400.

F.

Fabel III 1465 ff. F. des Dramas 1396.
Fabrikbauten III 223. 259.
Façade III 221 ff. 230. 322.
Fagott III 1026.
Falten, in der Bildnerkunſt III 422 ff. in der Malerei 588.
Familie II 174 f. 226 f. 480 f.
Fanatiſch I 266.
Farbe in der Natur II 37—55. phyſiſche Farben 37. chemiſche 39. F. der Pflanzen 88 f. F. in der Baukunſt III 245.

248 ff. 288. 291. in der Bildnerkunſt 378—384. 488—490. in der Malerei 517 ff. (in der griechiſchen 696). Idealiſirung der F. in der Malerei III 563. Kraft und Wärme der Färbung 563 f. Vollſtändigkeit, Harmonie der Farbengebung 564 f. Wahl der Farben 562. Theilung in Maſſen 565 f. Uebergänge 566. 568 ff. Dämpfung, Brechung 566. 570. Schmelz 566. 569. Verbindung mit Licht- und Schattengebung 569 ff. Magie der F. 575.
Farbendruck III 768.
Farbenglanz II 46.
Farbenharmonie II 47 ff. im Gemälde III 565.
Farbenſchattirungen II 45 f.
Farbentöne II 45 f. 50. 52.
Farbloſigkeit I 34.
Farce III 1442 f.
Farneſina III 61.
Farneſiſcher Herkules III 402. 418. 439. f. Stier 453 f. 466.
Farrenkraut II 92.
Faſan II 141.
Faſtnachtsſpiele III 1442.
Fauſtſage II 426. 508.
Fechter, borgheſiſcher III 376. 400. 416. 429. ſterbender III 433.
Feierlich I 246. 248 f.
Feige II 94.
Feldhuhn II 141.
Felſen II 67 ff.
Fenſter III 215 f. 231. 319.
Ferne, idealiſirende Wirkung derſelben II 305. III 559. 610. 650. im Epos 1285.
Feſte II 189 f. griechiſche 233. 236 f. römiſche 243. mittelalterliche 260 f.
Feſtarchitektur III 263.
Feſtungsbauten III 259 f.
Feuer II 33 f.
Fialen III 246. 321.
Figur in der Muſik III 908 f. 921 ff. 1009 f. ſprachliche Figuren 1219 f. 1223 ff. 1393.
Figurirung in der Muſik III 909. 923 f. 933. 1138.
Finale III 1116.
Fink II 138.
Fiſch II 129 f.
Fiſchblaſe III 320.
Fiſcherei II 182. 185.
Fläche II 66.
Flamingo II 140.
Flamme II 34.
Flandriſche Bildnerkunſt III 488. Malerſchule 730—732. 738. 746.
Fliegende Blätter III 759 f. 762.
Flöte III 1025.
Florenz III 72. 263. 708 f. florentiniſcher Eber 421. Fauſtkämpfer 429. 452. Campanile 490. fl. Malerſchule III 677. 705—711.
Fluß II 63 f.
Föhre II 97.
Folie, im Komiſchen I 396. 437. III 1439.
Form, reine I 149. 227.
Formalismus in der Muſik III 965. 970 f.
Formloſigkeit, Erhabenheit I 227 f.
Frack II 285 f. 294.
Frage und Antwort III 1233.
Frankreich II 269 f. fz. Nationalität II 251. 266. 269. 274 f. 504. Geſchichte II 263. 269 f. 273 f. 279 f. (Revolution II 287 ff.) Phantaſie II 496. 512 f. 523 f. Kunſt III 37. 86. Baukunſt 327. Bildnerkunſt 492 f. Malerei 605. 739. 741. 747 ff. 752 f. (Gartenkunſt 773). Muſik 1142 f.

Versbildung 1254 f. Lyrik 1355. Drama 1381. 1418 f. Komödie 1431 f. 1435. 1442 f. Schauspielkunst 1452 f. Theater II 368.
Freiburg, Münster III 212.
Freier Styl in der Musik III 974. 1143 ff.
Freiheitskriege II 288 f.
Freske III 66. 541 f. 545. 600 f. 615. 633 f. 651 ff. 673. 691.
Freundschaft II 199—202.
Friedrich der Große und seine Zeit II 282 ff.
Fries III 288. 291. 394.
Frivolität I 371. 383. 431. 471 f.
Frosch II 134.
Froschperspective III 550.
Frucht II 88. 90 f.
Fruchtbarer Moment, in der Bildnerkunst III 399 ff.
Fruchtstück III 657. 661.
Frühstücksbilder III 661.
Fuchs II 152 f.
Fünfzahl der Acte III 1395. 1401.
Fuge III 943—948. 1012 f. 1133. freie Fuge 949 f. Instrumentalfuge 1079 f. 1094.
Furchtbar I 243. das Furchtbare in der Bildnerkunst III 357 f. 430. 434 f.

G.

St. Gallen, Abteikirche III 301.
Gans II 140.
Ganzchor III 1014 f.
Ganzton III 851—853.
Gartenkunst III 170. 772 f.
Gattung und Individuum I 94 ff. 135 ff.
Gazelle II 147.
Gebälk III 280. 288 f.
Gebärde II 213. 216.
Gebirge II 66 ff.
Gebirgsarten II 67 ff.
Gebrochene Farbe III 568.
Gedächtniß II 318. 320.
Gedanke, in der Musik III 921. in der Poesie 1186 f.
Gedankenhaftes in der Poesie III 1186 f. 1329. 1355. 1374.
Gedankenpoesie III 1367. 1374.
Gefängnißbauten III 260.
Gefässe III 334 f.
Gefühl I 162 f. III 778. Wesen 780 ff. Stellung unter den Geistesthätigkeiten 786. das Gefühlsleben in seinen Unterschieden und Gegensätzen 794 ff. das Gefühl als Mischung von Lust und Unlust 797 ff. Vibriren, Oscilliren des Gefühlslebens 799 ff. 806. Unterschiede des Kraftverhältnisses der Gefühle, des Stimmungscharakters, der Gefühlsfarbe 801 ff. Bewegung des Gefühlslebens und Rhythmus derselben 803 ff. 807 f. das Gefühl als Gehalt der Tonkunst 790 f. 816 f. — vgl. 1175—1178.
Gegenbewegung, in der Musik III 936.
Gegenwart (neueste Zeit) II 291 ff. 520 ff. Baukunst III 329 f. Sculptur 494 ff.
Gehöfte III 258.
Gehörssinn I 181 ff. 242. II 379. 381. III 823 f.
Geist I 19 ff. 51. 130. 361 ff.
Geistigkeit der Dichtkunst III 1161 ff. 1166. 1168 f.
Gelb II 38. 42. 50.
Gelegenheitsgedicht III 1331.
Gemälde, äußere Umgrenzung III 614 f.
Gemäßigte Zonen, Pflanzentypus II 95 ff.
Gemein I 378.
Gemeinbild II 328.
Gemeinsinn, ästhetischer I 207.
Gemischter Chor III 1014. g. Solosatz 1056.

Gemmen III 498.
Gemſe II 147.
Gemüth II 198 f. III 788.
Gemüthliche Oper III 1120.
Genial II 393.
Genialität, Periode der G. II 514 f. vgl. III 62 ff.
Genie I 127. 139. 174. II 391—397. 413. G. und Sittlichkeit 329. 337. fragmentariſches G. 391.
Genre (ſ. Sittenbild) II 510. III 420. 442. in der Bildnerkunſt 455—459. 494. in der Malerei 544 f. 559. 657 ff. vgl. 662. in der Muſik 1071.
Geometriſche Styliſirung (arch.) III 247.
Gerade Bewegung, in der Muſik III 936.
Gerade Linie II 59 ff.
Geräthe III 332—336.
Germanen II 246 — 267. Charakter 246 ff. leiblicher Typus 247. Naturell 247 f. Bildung II 249 f. 259 f. Geſchichte II 249 ff. Heldenſage 250 f. Tracht 253 f. 260. Muſik III 899 f. Metrik 1250 f. Volkspoeſie 1358. Drama 1416—1418. vgl. deutſch, gothiſch.
Germaniſcher Styl III 486 f.
Geruch I 181 f. II 88 f. III 1174.
Geſammtkunſtwerk III 1453.
Geſang III 830. 980—982. 989. G. der Vögel II 115.
Geſchichte, Verhältniß zur Kunſt II 220 f. 318. III 680 ff. zur Phantaſie II 363—370. 377. zur Poeſie III 1207 ff. I 472.
Geſchichte der Aeſthetik I 37 ff. der Phantaſie oder des Ideals II 403—524. der Baukunſt III 265 — 330: der Bildnerkunſt 468—496. der Malerei 692—755. Der Muſik 1122—1151. der Poeſie 1194. 1196. 1258.
Geſchichtliche Malerei III 679 ff. Zweige 683 ff.
Geſchichtliche Schönheit II 220—298. ihre Darſtellung in der Bildnerkunſt III 407. 409. 455. 459 f. in der Malerei 585. 589. 681. im Drama 1421.
Geſchichtliches Sittenbild III 665.
Geſchlechtsgegenſatz II 169 ff. 200.
Geſchmack I 202 f. III 73—76. 126 f.
Geſchmacksſinn I 182. III 1174.
Geſelliges Lied III 990. 1353.
Geſichtsſinn I 181 ff. II 378 ff.
Geſimſe III 238 f. 244.
Geſinnung II 198.
Geſpräche, ſatyriſche III 1460.
Geſtalt I 96 ff. 146 ff. II 31 f. 483 f. der Pflanze 83 ff. des Thiers 104 ff. des Menſchen 159 ff. III 445 ff.
Geſtalten, künſtleriſches II 338—357.
Geſtein II 67 ff.
Geſträuche II 91 f.
Gewandung in der Bildnerkunſt III 421—425. in der Malerei 587 f. 590.
Gewerbehallen III 259.
Gewitter II 58.
Gewölbbau III 195. 197. 213 f. 246. 294 ff. 300.
Ghaſel III 1372.
Giebeldach III 284 f.
Giebelfeld III 288. 291. 391 f. 450 f. 479.
Giraffe II 147.
Glanz II 32 f.
Glasmalerei III 316. 322. 770.
Glaspalaſt III 259.
Glaube I 83 ff.
Gleichgewichtspolitik II 282 f.
Gleichniß III 1227—1232. 1465.
Glieder in der Baukunſt III 190 f. 209. 224 ff. 238—244. 288. 290.

Gliederung in der Baukunſt III 230 ff. in der Muſik 866. 917. 925.
Gnomik III 1324. 1329. 1348. 1367. 1381 f. 1464. 1469.
Götter I 165 ff.
Götterbild I 168. 169.
Göttinger Schule III 1358.
Götzendienſt I 169.
Gothiſcher Styl III 133. 195. 197. 225. 228 f. 231 ff. 235 f. 242 ff. 246. 248. 312—324. in der Plaſtik 485 ff.
Grabkirchen III 264.
Grabmonument III 185 f. 263.
Gräßlich I 250.
Gralſage II 494. 496.
Gras II 91 f.
Grau II 42 ff. 50. Grau in Grau III 553.
Grauſamkeit I 327.
Grauſen I 326.
Grazie I 184 ff. III 135 f. in der Bildnerkunſt 365.
Gregorianiſcher Geſang III 1130.
Greiſenalter II 168.
Griechenland I 90. II 233—241. 319. Geſchichte II 239 ff. 243 f. Landescharakter II 71. 233 f. Pflanzentypus 95 f. 234. Thierwelt 234. Körpergeſtalt II 235. III 408. Profil II 211. 235. III 419. 433 f. Volkscharakter II 237. Stämme 233 ff. Tracht II 184 f. 235 f. III 421 f. Feſte II 189 f. 233. 236 f. III 263. Spiele II 233. 236 f. Kampfſitte 236. Staatsleben 238 f. III 262. Erziehung III 427. Gymnaſtik II 238. Freundſchaft 239. Bildung 250. Religion 446 ff. Sage 453. Götter 452 f. III 441 f. Heroen II 238. Phantaſie II 446 ff. 483. Ideal 456 ff. Kunſt I 165 ff. III 55 f. 60 f. 68. 78. 127. 131. 135 ff. Baukunſt III 190. 197. 199. 205. 209. 225 f. 228 f. 233. 235. 238 ff. 246. 248 f. 259. 262 f. 284—293. Haus 257. Bildnerkunſt und einzelne Sculpturwerke III 135 ff. 374. 378 ff. 392 f. 411. 413. 419. 431. 434 ff. 441 ff. 456 f. 475—481. Zierplaſtik III 498. Malerei III 588. 694—700. Muſik III 825. 850. 855 f. 860. 867 f. 899. 1002. 1125—1129. Tonarten 1126 f. Rhythmik III 1246—1250. Epos III 1285—1289. Rhapſoden III 64 f. Roman III 1306. Lyrik III 1324. 1339. 1341. 1345—1351. 1354 f. 1368. Drama III 1380. 1394. 1400 f. 1407 ff. 1452 f. Bühne III 1452. 1454. Tragödie I 306. II 193. 342 f. 443. III 138. 160. 380. 1408. (Charakterbehandlung, Sprache III 1236). Komödie I 404. II 464 f. III 138. 464 f. 1412 f. 1431 ff. 1436 ff. (Charakterbehandlung 1437). Satyre III 1462. Spruchdichtung III 1469. Beredtſamkeit II 238.
Größenverhältniſſe in der Baukunſt III 226 ff. in der Bildnerkunſt 384—389. in der Malerei 543—546.
Grottentempel, indiſche III 273 ff.
Grottesk I 409. Das G. bei den Griechen II 462. 465. in der griechiſchen Komödie III 1438. in der Caricatur 756. 761.
Grün II 38. 40. 42 ff. 88.
Grund, maleriſcher III 514.
Grundfarben II 54.
Grundriß III 221.
Grundton III 820.
Gruppe, plaſtiſche III 390 f. 447 ff. 461 f. freie und geſchloſſene G. 450 ff.
Gruppirende Symmetrie in der Baukunſt III 232. 234. 309 f.

Gruppirung in der Malerei III 609 f. 622.
Guitarre III 1032.
Gurtbogen III 213. 238 ff. 295. 306 ff. 312 ff.
Gut, Verhältniß des Guten zum Schönen I 151—161. 165 f. zur Phantaſie II 400 f.
Guter Wille, Tragödie des g. W. III 1425.
Gymnaſion III 261.
Gymnaſtik II 192. 236. 238. III 170. 427. 497. 500—504. 1155.
Gyps III 372.

H.

Haartracht II 277 f.
Hackbrett III 1031 f.
Häßlichkeit I 246 ff. 262 f. 270. 336 ff. 342. II 14 ff. das Häßliche in der orientaliſchen Phantaſie II 431 f. im Mittelalter 484 f. in der Bildnerkunſt III 357 f. 408. 432. in der Malerei 531 f. 589 f. in der Muſik 833. 898. 966. in der Dichtkunſt 1187—1190.
Hafenbauten III 258.
Hahn II 141.
Haifiſch II 131.
Halbchor III 1014.
Halbſäule III 240. 307 f.
Halbſchatten III 558.
Halbton III 853.
Hallen III 286.
Haltung III 33. in der Malerei 560.
Hand, Behandlung in der Bildnerkunſt III 418.
Handel II 182. 186.
Handlung in der Plaſtik III 399—403. in der Malerei 601—605. in der Muſik 1073. 1075—1080. 1100—1103. 1110 f. 1113 ff. 1121. als Stoff der Poeſie III 1185. H. im Epos 1266 f. 1278. 1281 ff. im Drama 1378. 1386 f. 1396 ff.
Handwerk III 87—90. 181 ff.
Handzeichnungen III 552.
Hanswurſt I 410. III 1437.
Harfe III 1032 f.
Harlekin I 409.
Harmonie, in der Baukunſt III 231. 237. in der Malerei 560. 570. 572 ff. muſikaliſche H. 881 ff. Bedeutung derſelben 806. 808. 832. 892—900. Verhältniß zur Melodie 894 ff. 922. Erfindung und Ausbildung der H. 1131 ff. 1135. 1146.
Harmoniemuſik III 1057—1059. 1073 f.
Harmonika III 1048.
Harter Styl III 134. 476 ff. 697. 703.
Haſe II 144.
Haß I 259. 316. 366.
Haupt, Behandlung in der Bildnerkunſt III 419 ff. 461.
Haus III 255—258.
Hautfarbe II 162. 164.
Hebräiſche Poeſie III 1247. 1350. Spruchdichtung 1469.
Hecht II 132.
Held im Epos III 1268. im Roman 1308. 1310. im Drama 1383. 1385 f.
Heldenroman III 1311.
Helldunkel II 35 ff. III 556 ff. 570 ff.
Henne II 141.
Herkules, farneſiſcher III 402. 418. 439. ſchlangenwürgender H. in Neapel 427. Epitrapezius III 388.
Hermaphrodit II 171. III 427.
Herme III 461.
Heroiſche Landſchaft III 651 f.
Heroiſche Oper III 1119.
Heroiſche Tragödie III 1421. 1427.
Heroiſcher Zuſtand II 187 f. III 1288.

Heroon III 263.
Hexameter III 1244. im Epos 1275. 1278. 1286. 1289. 1339. 1368.
Hexenproceſſe II 276.
Hierarchie II 252. 256 ff.
Hieratiſcher Styl III 134 f. 477.
Hintergrund II 56. in der Malerei III 559 f. im Epos 1281 f. im Drama 1397.
Hiob II 445.
Hirſch II 147.
Hiſtorienmalerei III 679 ff.
Hiſtoriſches Drama III 1421.
Hiſtoriſche Landſchaft III 651 f.
Hiſtoriſcher Roman III 1307. 1311. 1314.
Hiſtoriſche Tragödie III 1426 f.
Hiſtoriſche Treue II 363 ff.
Hochachtung I 326.
Hochbau III 221 f.
Höherſtellung (räumliche) des Bedeutenden in der Bildnerkunſt III 445. in der Malerei 627.
Hoheit I 186 ff.
Hohenſtaufen II 258. 263. 402.
Hoher Styl III 134. 136. 478 f. in der Malerei 697. in der Muſik 972.
Hohlkehle III 242 f. in der Gothik 317.
Holländer, Phantaſie II 510 f. Malerei III 743. 745 ff.
Holzarchitectur III 207. 210 f. 245. Holz als Material der Bildnerkunſt 372 f. der Malerei 540.
Holzſchnitt III 553. 766 f.
Holzſchnitzerei III 488 ff.
Homophonie III 932 f.
Horizontale Linie II 59 ff.
Horn III 1028 f.
Hoſen II 278. 286. 293.
Hufeiſenbogen III 303.
Hufthiere II 145 ff.
Hugenotten II 273.
Humaniſtiſche Studien II 264 f. 271. 288. 290. 502 f.
Humor I 444—473. II 465. Laune I 459. gebrochener H. 463. freier H. 467. in der griechiſchen Phantaſie II 465. in der Malerei III 660. 671. 690. 758. in der Muſik 835. 966. in der Poeſie 1190. im Roman 1316. in der Komödie 1435. 1443. 1445 f.
Hund II 152 ff.
Huſſiten II 273. 275. III 1140.
Hut II 292.
Hyäne II 151 f.
Hymne in der Muſik III 1020 f. hymniſche Poeſie 1345—1351.
Hypäthriſcher Tempel III 287.
Hyperbel III 1220. 1231 ff.
Hyperjoniſch III 875.
Hypochondriſten I 466.
Hypojoniſch III 875.
Hypotypoſe III 1233.

J.

Jagd II 182. 185.
Jambiſches Maaß III 1244. 1246. 1248 f. 1253. 1390. 1394.
Jambiſche Poeſie III 1347.
Jauchzen III 816.
Ibis II 140.
Ideal, das J. II 311. 357—370. Geſchichte des Id. 403 ff. J. des Alterthums 414—471. (claſſiſches J. 456—465). des Mittelalters 473—500. modernes J. 500—524.
Idealbildende Phantaſie III 1163.
Idealer Styl in der Muſik III 972 f. im Epos 1285 ff. in der Lyrik 1342 f. im Drama 1428. 1436 ff. in der Schauſpielkunſt 1452 f. vgl. direkter Idealiſmus, plaſtiſcher Styl.
Idealität der Dichtkunſt III 1166—1171.

Idealiſirender Styl in der Bildnerkunſt III 410—414.
Idealiſirung der Natur II 305. 348 ff. 360 ff.
Idee, Begriff I 55 ff. 65 ff. die abſolute J. und die beſtimmten Ideen I 49. 67 ff.
Ideenmalerei III 580. 599.
Idyll II 472. III 1272. 1290 f. 1319—1321. 1371.
Idylliſches Genre III 668.
Jeſuiten II 271.
Ildefonſogruppe III 452. 466.
Illuſtration III 20. 172. 767 f. 771.
Improviſiren III 62—65. 1450.
Incarnat III 564. 567 f. 571.
Indien II 226. 229. 241. Phantaſie 432 ff. Religion I 118. II 426 f. 433 f. Baukunſt III 208 f. 220. 269 ff. 273 ff. 277. 279. Bildnerkunſt 416. 473 ff. Malerei 694. Poeſie 1246. Epos 1285 f. Lyrik 1367. 1370 f. Drama 1407.
Indirekter Idealiſmus, in der Malerei III 533 f. 575 f. 673. in der Muſik 832. 898. 911. 923. 928. 965 ff. 972. 1123. 1141. 1145. in der Poeſie 1190. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452.
Individualiſmus, in der Bildnerkunſt III 410—414. 427. 430. 439. 442. 468. in der Malerei 577—581. 636. 692. in der alten Malerei 698 f. in der deutſchen 727. in der Muſik 831—833. 965 f. 972. 975. in der Poeſie 1212. im ſprachlichen Ausdruck 1234 ff. im Roman 1307 ff.
Individualität I 94 ff. Gattung und Individuum 136 ff. Berechtigung 154 f. Schönheit des Individuums II 193 ff. Bedeutung der Individualität in der Bildnerkunſt III 365 ff. in der Malerei 524 ff.
Induſtrie II 288. 290 f. III 259.
Inhalt des Schönen I 149 ff.
Innenbau III 221 f. 270 f. 273 ff.
Inſecten II 120 ff.
Inſtinkt II 111 ff.
Inſtrumente III 1023—1049.
Inſtrumentalbegleitung III 1068. 1099. im Oratorium 1109. in der Oper 1110. 1121.
Inſtrumentallied III 1068.
Inſtrumentalmuſik III 830. 923. 977. 1023—1098. Verhältniß zur Vocalmuſik 977 ff. 980—988. Verbindung beider 1098—1122. italieniſche J. 1135. deutſche 1140.
Inſtrumentalſatz, Eintheilung III 1049 f. Inſtrumentalſolo 1050 ff. 1084. mehrſtimmiger J. 1053 ff. gemiſchter Satz 1056. 1087.
Inſtrumentaltonſtücke, Eintheilung III 1066 ff.
Intaglien III 498.
Intereſſant I 192 ff.
Interieurs III 660.
Interjection III 816.
Intervall III 806. 819. 848. 851—864. mathematiſche Verhältniſſe der Hauptintervalle 855 ff.
Intriguenluſtſpiel III 1433—1436.
Intuition II 319. 396.
Invalidenhaus III 259.
Inverſion III 1234.
Jodeln III 816.
Joniſche Lyrik III 1347. jon. Tonart 867. 1127.
Joniſcher Bauſtyl III 246. 289. 291—293.
Ironie I 292 ff. 371 ff. 436—443. romantiſche J. II 520. J. in der Ma-

leret III 671. J. als Redefigur 1234. Ironie des Epikers 1275 f. des Romandichters 1307. tragiſche J. I 286. 288 ff. ſatyriſche J. III 1461.
Italien II 192. 251. Pflanzentypus 95 f. Geſchichte II 269 ff. mittelalterliches Städteleben 262. Phantaſie II 494. 496. 498 f. 509 f. 522. Improviſatoren III 64. Akademieen 105. 109. Baukunſt II 509. III 325 ff. Bildnerkunſt 487 ff. 490 ff. Malerei II 509. III 121. 130 ff. 134. 138. 704—723. 739 ff. Muſik II 509. III 134. 1133—1139. Kirchenmuſik 1134 ff. Rhythmik III 1255. Epos 1300 ff. Lyrik 1373. Drama 1419. Komödie, Charaktere 1437 f. Volkskomödie 1442. Schauſpielkunſt 1452 f.
Juden II 232 ff. Geſchichte 232 f. 263. Phantaſie 440—445. 465. Religion 440 ff. Muſik III 1126. Poeſie 1247. 1350. 1469.
Jugend II 167.
Juno Ludoviſi I 190. III 441.
Jupiter des Phidias III 388. J. von Otricoli 420.

K.

Kabinetsmalerei III 673. 745—747.
Käfer II 123.
Kaiſerthum, römiſches II 252 f. 255 f. 263.
Kalymmata III 225.
Kanon III 415. muſikaliſcher Kanon 942 f. 949. 1014.
Kapitell III 239. 242. indiſches 275. perſiſches 278. ägyptiſches 281. 292. griechiſches 292 f. byzantiniſches 303. gothiſches 315.
Kappen III 213. 308.
Karolingiſche Bauweiſe III 301.
Karpfen II 132.
Karthago II 232.
Karyatiden III 248. 290. 467.
Kaſerne III 259.
Kaſtanie II 95.
Katachreſis III 1230.
Katakomben III 274. 701.
Kataſtrophe im Epos III 1283. im Drama 1395. 1400 ff.
Katholicismus II 269 ff.
Katze II 152 f.
Kelten II 251. Phantaſie 493. Baukunſt III 270 f.
Kernform III 191.
Keuperſandſtein III 212.
Kielbogen III 303. 311.
Kindesalter II 167.
Kinn II 163.
Kirche, Verhältniß der mittelalterlichen K. zum Staat II 254 ff. proteſtantiſche K. 272 f.
Kirchenbauten III 254. 264.
Kirchenconcert III 1138.
Kirchenmuſik III 871 f. 991 f. 1000. 1002. 1016—1023. 1133 ff. italieniſche K. 1135. deutſche 1139.
Kirchentonarten III 867 f.
Klang II 77 f. 111 f. III 813 f. 818.
Klangfarben III 801 ff. 814. 819. 1024 ff.
Klangwitz I 429.
Kleidung I 203 f. II 50. 182 ff. 369. III 421 f.
Kleines, Bildung des Kl. in der Kunſt I 100 ff. II 74. III 513. 544.
Klimax III 1233.
Klöſter II 228. 254. III 264.
Knieſtück III 658.
Knorpelfiſch II 131.
Kölner Malerſchule III 728—730.
Koilanaglyphen III 392. 472. 506.
Kolibri II 138.

Komiſch I 263 f. Begriff des K. 334—473. K. im Tragiſchen 372 ff. ſubjectiver Eindruck 473 ff. Komik des Thiers II 116 f. das Komiſche in der orientaliſchen Phantaſie II 429 f. in der griechiſchen 462. 464 f. in der römiſchen 466 f. in der mittelalterlichen 485 ff. das K. in der Baukunſt III 198. 200 f. in der Bildnerkunſt 357 f. 361. 364 f. 430. 435. 463 ff. 479. in der Zierplaſtik 499 f. in der Malerei 531 ff. im Thierſtück 660. im Sittenbild 669. 671. im Geſchichtsbild 690 f. in der deutſchen Malerei 723. 727 f. 733. 735. in der Muſik 831. 833 ff. 898. 911. in der Dichtkunſt 1187—1190. im Epos 1316. im ernſten Drama 1430. Verbindung von K. und Tragiſchem 1416. 1420. 1430. 1440.
Komik III 1221. 1229.
Komiſches Epos III 1316.
Komiſches Lied III 1120. 1351. 1353.
Komiſche Oper III 1116. 1120.
Komödie III 1431—1446. Eintheilung 1431. 1433. Stylunterſchiede 1436. Werthverhältniß zur Tragödie 1443—1446. komiſche Motive 1434 ff.
Komödie mit ernſtem Mittelpunkt III 1420. 1439.
Kopf II 163.
Korinthiſcher Styl III 291 ff.
Koſtüm II 369 f.
Kothurn III 1452.
Krabben III 321.
Kräuter II 91 f.
Kraft, Erhabenheit I 242 ff. Komik 353 ff.
Kraft und Laſt in der Baukunſt III 221.
Kragſtein III 239 f.
Kranich II 140.
Krankenhaus III 259. 261.
Krankheit II 168.
Kranzgeſimſe III 239. 241. 246. 289.
Krebs II 122.
Kreidezeichnung III 767.
Kreis III 220 f. 319 f.
Kretiniſmus I 142.
Kreuz, griechiſches III 302. lateiniſches 305.
Kreuzgang III 264.
Kreuzgewölbe III 295. 300 ff. 304. 306 ff. 329.
Kreuzgurten III 308.
Kreuzzüge II 258 ff.
Krieg II 182. 186 f. 267. 274 f. 279. 285. 292.
Kriegsbauten III 259 f.
Kritik III 66—71.
Kröte II 134.
Krokodil II 134.
Kruſtenthiere II 120 ff.
Krypta III 300. 305. 312.
Kryſtall II 71 ff. III 194.
Künſtler III 76 ff. Studium 76 ff.
Künſtlerroman III 1312.
Kugel II 61 f. 218. 220 f.
Kunſt, überhaupt III 1. Theilung in Künſte 143 ff. Einheit der Künſte 160 ff. Stellung der Kunſt zur Religion und Philoſophie I 51 f. Verhältniß zum Publikum III 53 ff. zum Volksleben 71 ff. Kunſt und Handwerk 103.
Kunſtakademie III 105—110. 261. (Gebäude 261).
Kunſtausſtellungen III 67 f.
Kunſtepos, römiſches III 1291 f.
Kunſtform in der Architektur III 191.
Kunſtgeſchichte I 32. 36. 176.
Kunſtkenner III 55 ff.
Kunſtkritik I 212 f. III 66—71.
Kunſtlied III 990 f. 995—998. 1356 ff.
Kunſtpoeſie III 99. 1287. 1297. 1356. 1366.

Kunſtregeln III 100 ff.
Kunſtreiſen III 104 f. 109. 111.
Kunſtſammlungen III 67 f. 544. (Gebäude 261).
Kunſtſchule III 100—105.
Kunſtvereine III 67 f.
Kunſtwerk III 112—116.
Kupferſtich III 763—765.
Kuppelbau III 197. 216 f. 220. 234. 295. 300—304. 305 f.
Kyma III 243.

L.

Lachen I 474 f. 478 ff. II 310.
Ländliches Haus III 257.
Längegurten III 306.
Längencompoſition in der Bildnerkunſt III 447 f. in der Malerei 615.
Lager III 259.
Lambris III 241.
Landbau II 182. 185 f.
Landſchaft, in der bildenden Kunſt III 347—349. 455 f. Auffaſſung der L. in der Malerei 524 ff.
Landſchaftliche Formen, Einfluß auf die Baukunſt III 197 f.
Landſchaftliche Phantaſie II 373 f. 479 f.
Landſchaftliche Schönheit der Natur II 25 ff. vgl. 56 ff. 65 ff. 88 ff.
Landſchaftliche Stimmungen III 648 f.
Landſchaftmalerei, Stylgeſetz III 581. 645. 647 ff. heroiſche (hiſtoriſche) L. 651 ff. Stylbild und Stimmungsbild 651 ff. 656. weitere Eintheilung 653 ff.
Landthiere II 128. 141 ff.
Landvögel II 137 f. 139.
Langbau III 221 f. 280 f. 284 f.
Langſchiff III 299. 304 ff.
Laokoon II 175. III 28 f. 34. 38. 45 f. 137. 376 f. 398 f. 400 ff. 416. 431 f. 434 f. 447. 462. 466. 598. 1183. 1188 f.
Laſt und Kraft in der Baukunſt III 221.
Laſter, Komik I 259. 365 f.
Laſur III 572.
Laubfroſch II 134.
Lauf in der Muſik III 1009 f.
Laune I 459—462.
Lautinſtrumente III 1030—1033.
Lebende Bilder III 9 f.
Lebendigkeit, poetiſche III 1219—1225.
Lebensbild, muſikaliſches III 1081. 1090.
Leere, Erhabenheit I 237 f.
legato III 803. 805. 908.
Legende II 495 f. III 484. 1296. 1298.
Lehrgedicht II 473. III 1471 f.
Leiden, tragiſches I 289 ff.
Leidenſchaft, Erhabenheit I 257 ff. Komik 365. Tragödie der L. III 1425.
Leinwand als Material der Malerei III 540.
Leiſtchen III 857.
Leitton III 857.
Lerche II 138.
Leſedrama III 1449.
Leſen der Poeſie III 1246. 1341.
Licht II 28—37.
Licht- und Farbeneinheit im Gemälde III 609—614.
Licht- und Schattengebung in der Malerei III 553—561. Verbindung mit der Färbung 569 ff.
Lichtſtrahl II 32 f.
Liebe II 172 ff. 199 ff. 374. III 797. im Epos 1290. 1292. 1296 f. im Roman 1307 f. 1310. im Drama 1425. in der Komödie 1432. 1439.
Lied, in der Muſik III 989—998. L. ohne Worte 1067 f. poetiſches L. 1351—1367.
Liedcompoſition III 1148.
Liederſpiel III 1112. 1120.
Lila II 45.

Lilie II 93.
Linde II 98.
Linearperſpective III 549 ff. 559.
Linie I 105. 234 ff. Linien in der unorganiſchen Natur II 59 ff. 66 ff. in der Pflanzenwelt 83 ff. in der Baukunſt III 192 ff. 217 ff. 231 f. Linienverhältniſſe in der Bildnerkunſt 444 f. in der Malerei 508 — 511. 549. 609 ff.
Liſſenen III 240. 309 f. 329.
Liſt, als komiſches Motiv III 1434.
Litotes III 1234.
Localfarbe II 51. 53. III 563 f. 570 ff.
Localton II 51. III 568.
Löſung im Drama III 1395.
Löwe II 152.
Loggia III 257.
Lorbeer II 96.
Louis Philipp III 71. 635.
Ludwig XIV. II 279 ff. 368. 512 f. Malerei ſeiner Zeit III 748.
Ludwig XVI. I 272. 291.
Ludwig von Bayern III 71 f. 752.
Luft II 55 — 59.
Luftperſpective II 56 f. III 559 f. 570.
Luftvögel II 137.
Luſt I 322 f. III 795 ff.
Luxor, Tempel III 283.
Lydiſche Tonart III 867 f.
Lyra III 1031 f.
Lyrik III 1172. 1178. 1261 f. 1322—1374. Subjectivität 1322. Beſchränkung auf's Individuelle 1330. lyr. Styl 1335 ff. Compoſition 1335. Versbau 1338. Eintheilung 1342. Verhältniß zur Muſik 1324. zum Epos 1327.
Lyriſches Element im Epos III 1296 f. im Drama 1376 f.
Lyriſcher Dichter III 1324.
Lyriſches Geſchichtsbild III 685—688.
Lyriſche Malerei III 647. 656.
Lyriſche Opernſtoffe III 1120.
Lyriſche Plaſtik III 465 f.
Lyriſches Sittenbild III 671.

M.

Maaßloſigkeit der orientaliſchen Phantaſie II 427. 430 f.
Maaßwerk III 319—322.
Madrigal in der Muſik III 1014. 1133. 1135. 1137. in der Poeſie 1372.
Mäander III 247.
Mähre III 1366.
Mährchen III 1296. 1298 ff.
Männerchor III 1014—1016.
Männliche Schönheit II 169 ff.
Märkte III 259.
Magie des Lichts II 34. der Farbe 55. III 574 f.
Majeſtätiſch I 246. 248.
Maler III 535 f.
Malerei (vgl. Inhaltsverzeichniß) III 151 f. 154. im Allgemeinen 505. Stellung unter den Künſten III 505 ff. Verhältniß der M. zur Baukunſt 543 f. zur Bildnerkunſt 507 ff. 514 ff. Urſprung der M. 506. Weſen der maleriſchen Darſtellung 508 ff. Weite des Umfangs 516 f. Grenzen der mal. Darſtellung 597 ff. Objectivität 515. innerlichgeiſtiger Charakter 517 ff. 524 ff. Bedeutung der Individualität in der M. 522 ff. 524—531. Bewegtheit der mal. Darſtellung 535 ff. 591. 619. maleriſche Schönheit 528 ff. Recht des Häßlichen 531 ff. 589 f. Prinzip der indirekten Idealiſirung 533 ff. 577 ff. Verhältniß des Prinzips der indirekten und direkten Idealiſirung in der M. 546. 548. 577 ff. Material 538 ff.

das künſtleriſche Verfahren 546—577. (vgl. Zeichnung, Licht, Farbe, Colorit) Stylgeſetz 577 ff. Ausdruck 592 ff. Compoſition 609 ff. Zweige 637. Geſchichte 692.
Maleriſcher Styl (vgl. indirekter Idealiſmus) III 140. 597 f. 591. 608. 672 f. 691. in der Muſik 972. 975. in der deutſchen Kunſt 723 ff. in der Tanzkunſt 1156.
Mandoline III 1032.
Manier III 119 ff. 126. 128 f. 139. 141 f.
maniera dolce III 564.
Manieriſten, italieniſche III 121. 134. 384. 558. 564.
Mannesalter II 167 f.
Marder II 150.
Maria II 474. 476. 486. III 483.
Marmor III 212 f. 376 f.
Marſchmuſik III 953. 1073 f.
Maſchinenweſen II 294 f.
Maſchinerie III 1303.
Maſke, plaſtiſche III 461. — im antiken Drama 1452. komiſche M. 1437. 1441. ſchauſpieleriſche 1451.
Maſſentheilung III 228 f.
Material der Kunſt III 8—15. 95 - 98. der Baukunſt 207—215. der Bildnerkunſt 370—377. der Malerei 538—543. der Muſik 811 ff. 840—914. der Poeſie 1163—1166.
Maus II 134. 144.
Mauſoleum III 280.
Mechaniſmus, Komik deſſelben I 353.
Medaillon III 499.
Mediante III 855.
Meduſe III 435. 462.
Meer II 61. 63 f. 179.
Mehrſtimmiger Inſtrumentalſatz III 1053—1066.
Mehrtheiliges Tonſtück III 952 ff. 1080 ff.
Meiſterſchaft III 100 ff. 112—129.
Melodie III 806. 849 f. 892 ff. 900. Weſen 914—921. 992. M. im engern und weitern Sinn (melodiſche und melodiöſe Muſik) 921 f. periodiſche Gliederung 924—929. Bewegungsgeſetz 929. geſchichtliche Ausbildung 1128. 1130. 1136. 1138. 1141.
Melodrama III 1111. 1454.
Melos III 1347. 1354 f.
Menſchenſtimme III 1011 f. 1023 f.
Menſchliche Geſtalt II 159—166. ihre Behandlung in der Bildnerkunſt III 389. 406—425. in der Malerei 585—589.
Menſchliche Schönheit II 157—298.
Meſſe, muſikaliſche III 1021 ff.
Metalle II 78. als plaſtiſches Material III 374 ff.
Metallſtich III 541. 553. 763—766.
Metapher III 1220 f. 1226 ff. 1393.
Metonymie III 1223.
Metopen III 288. 291. 393.
Metrik, antike III 1245. moderne 1245. orientaliſche, griechiſche, germaniſche, romaniſche 1246—1258.
Metrum III 1242. 1248.
mezzo rilievo III 392.
Mezzotinten III 568.
Mienenſpiel II 214 f. in der Bildnerkunſt III 435 ff.
Mikrotechnik III 499.
Mimik III 166. 170 f. 1447—1453.
Mimiſcher Ausdruck II 213—218. in der Malerei III 594 f.
Mimoſe II 94.
Minarets III 304.
Mineralreich II 71 ff.
Miniaturmalerei III 544 ff. 771.
Minneſänger III 1339. 1356.
Mitleiden I 326 ff.

Mittelalter II 246—267. III 205. 316. Erfindungen II 265 ff. Staat II 254 ff. 263. Städteweſen 263. Sitte 255 ff. 262. Feſte 260 f. Phantaſie 473—500. III 55 f. Tracht II 184. 253. 260. 265 ff. Ideal II 483 ff. Kirche II 256. Sage II 474 ff. Styl III 133. 200. Baukunſt 199 f. 205. 226. 233 f. 260. 264. 297—326. Bildnerkunſt III 379. 482—490. Malerei 598. 700—739. Muſik 867 f. 1129—1133. Epos, Legende, Mährchen 1292. 1296—1300. Lyrik III 1324. 1339 f. 1350. 1356. Drama 1380 (mittelalterliche Geſchichte als trag. Stoff 1421 f.). Komik 1437.
Mittelfarben II 54. III 568 f.
Mittelgrund II 56. III 559 f.
Mittellage in der Muſik III 850. 878.
Mittelſatz III 930. 950. 1077. 1079. 1094 ff.
Mittelſchatten II 29. III 558.
Mittelſchiff III 299. 305.
Mixolydiſche Tonart III 868.
Mode I 203 f. II 265 ff. 276. 284 ff. 293.
Modell III 78—82.
Modellirung III 555 f.
Moderne Zeit II 268—298. III 65—73. Geſchichte II 269 ff. III 755. Staatsleben II 279 f. 282 f. Kriegsweſen 279. Stände 279 f. Tracht 185. 276 ff. 292 ff. 424 f. Culturformen 291 ff. Sitte 282. Bildung III 330. 437. Geſchmack 337. Phantaſie II 500—524. III 55 f. 1213. Ideal II 500 ff. Kunſt III 60 f. 66 ff. 71 ff. 114 f. Baukunſt 190. 257. 265 f. 326—330. Haus 257. Bildnerkunſt III 490—496. Malerei 739—755. Muſik 1133—1151. Tanz 1157 f. Poeſie III 1177. (1194 f.) 1198 f. epiſche Dichtung 1303—1321. Lyrik 1324. 1335 f. Drama 1376. 1381. 1413—1416. 1439—1443.
Modulation III 875 ff. 926. M. in der Declamation 1245.
Mönchthum II 257. 262. 264 f. 271.
Möve II 140.
Molch II 133.
Moll III 801 f. 1127.
Molldreiklang III 887.
Molltonleiter, Charakter III 867. 870 ff. 1147.
Moment (ſ. fruchtbar), Wahl des M. III 659. 669. 683 ff. beim Porträt 678.
Monarchie, moderne II 279 ff.
Mondſcheinlandſchaft III 654. 656.
Monodie III 993. 998.
Monolog III 1378. 1390. 1392—1400.
Monumental III 122. 198. 201. 361. 364. 540.
Monumentalſtyl III 255.
Monumente III 262 f. 452.
Moos II 91 f.
Moralitäten III 1225.
Moſaik III 543. 702.
Moſaiſche Religion I 252. II 440 ff.
Moſchee III 303 f.
Motett III 1019 f.
Motiv des Handelns II 202 ff. künſtleriſches III 16 ff. muſikaliſches 961. 1093 ff.
Motivirung im Kunſtwerk III 16. 37—42. in der Baukunſt 230 f. in der Malerei 631. im Epos 1279. dramatiſche M. 1395. 1398.
Münchener Gießerkunſt III 97. Bauwerke 261.
Münchener Schule III 111. 125. 752.
Münze III 499.
Muhamedaniſmus II 258 f. muhamed.

Phantaſie 493 ff. Baukunſt III 300 f. 303 f. Epos 1293. Lyrik 1367. 1371 f.
Muſcheln II 121.
Muſik (vgl. Inhaltsverzeichniß), Stellung unter den Künſten III 775 ff. 835 ff. 1160. Verhältniß zur Baukunſt 161. 189. 835 ff. 928. zur bildenden Kunſt 812. zur Religion 793 f. zur Natur, zum Naturſchönen, zur Sprache 814 ff. Urſprung der M. 816. die muſikaliſche Phantaſie 809 f. die Muſik als Gefühlskunſt 780 ff. ihr mathematiſcher Charakter 818 ff. ihre Innerlichkeit 789; Idealität 826; Unbeſtimmtheit, Dunkelheit 826 ff.; ihre ſinnliche Seite 828. pſychologiſche Wirkung 823 ff. Selbſtſtändigkeit und Unſelbſtſtändigkeit der M. 830. Bedeutung der Individualität in der M. 791 f. Individualiſmus, Naturaliſmus, Komiſches 831 ff. 911. Material der M. 840 ff. Techniſche Seite 842. 1122. Compoſition 914 ff. Stylgeſetz 965 ff. Stylunterſchiede 971 ff. Zweige 976 ff. Geſchichte 1122 — 1151. — vergl. III 44 f. 147 ff. 154. 164.
Muſikaliſche Begleitung im Drama III 1454.
Muſikaliſches Element in der Kunſt überhaupt III 161 f.
Muſikaliſches in der Poeſie III 1181. 1197 ff. 1214. 1219. 1232 ff. 1241. 1256 ff.
Muſikaliſche Malerei III 647.
Muſikaliſches Sittenbild III 1104. 1107 f.
Muſikdrama III 1003. 1010. 1151.
Muſiker III 1170 f.
Myrte II 96.
Myſterien, mittelalterliche III 1380. 1442. 1462. 1464.
Mythenbild III 637 ff. M. und hiſtoriſches Bild 639.
Mythiſches Sittenbild III 665 f. 672 f.
Mythologiſche Stoffe in der Bildnerkunſt III 455 ff. in der Malerei 643. 665 f. 712 f. im Epos 1286. 1289. in der Komödie 1433. 1438.
Mythus II 419 — 423. M. und Sage 423 ff. M. in der ägyptiſchen Religion 439. in der jüdiſchen 441 ff. in der griechiſchen 446 ff. III 475. in der römiſchen II 466 ff. in der chriſtlichen 473 ff. 495. 499 ff.

N.

Nachahmende Phantaſie II 389.
Nachahmung in der Muſik III 938. 941 — 943. 944. 948 f.
Nachahmungstrieb III 90. 92 f.
Nachſatz in der Muſik III 927 f.
Nachtigall II 42.
Nacktheit in der Bildnerkunſt III 425 — 429. in der Malerei 587 f. im Genre 673.
Nadelhölzer II 96 f.
Nagethiere II 143 f.
Naiv I 356 ff. 411 ff. II 488 f. III 361 ff.
Naivetät im Epos 1287.
Naive Kunſt III 98 — 100. 1194 f.
Narr I 362 f. 374. 382 f. 460 f. III 1437.
Nashorn II 145.
Naſſe Gewänder III 422 f.
Nationalität II 180 f.
Nationaltänze III 757.
Nationaltrachten II 296.
Natur I 77. 89. 130. N. und Ideal II 306 ff. 363 ff. N. im Epos 1269. 1271.
Naturaliſmus II 514. III 62 — 65. 98. 100. 134 ff. in der Bildnerkunſt 410 ff. 427. 430. 468. in der Malerei 577 — 582. 586 f. 636. 692. 726 f. 740 f.

in der alten Malerei 698 ff. in der deutſchen M. 727 ff. in der italieniſchen M. 739 ff. in der Muſik 831 ff. 965. 972. 976. in der Dichtkunſt 1211—1215. 1234. 1238.
Naturaliſtiſches Lied III 990.
Naturdichtung III 98 ff.
Naturell II 181.
Naturgefühl II 316 ff.
Naturgeſchichte, Verhältniß zur Aeſthetik II 12 ff.
Naturmuſik III 98—100.
Naturnachahmung, Prinzip derſelben III 84—86. in der Baukunſt 192 f. vgl. Naturalismus.
Naturreligion II 414 ff.
Naturſchönes I 40. II 3 ff. Verhältniß des N. zur Phantaſie 301 ff. 338—344. 347 ff. Auflöſung des N. in der Phantaſie 301 ff. Verhältniß des N. zur Kunſt III 6 ff. zum Künſtler 77—86. 150.
Naturſinn II 316.
Naturtrieb I 281.
Neapolitaniſche Muſikſchule III 1137 f.
Nebel II 57.
Nebenordnung, ſ. Ordnung.
Neid der Götter I 302.
Neuere Komödie III 1412 f. 1431.
Neueſte Malerei III 751 ff.
Niederländiſche Bildnerkunſt III 488. N. Malerei I 171 f. II 32. 35. 63. 273. 510 f. III 17. 120. 138. 588 f. 658. 668. 730—732. 738 f. 741—747. Muſik 1133 f.
Niedlichkeit I 187 f.
Niedrig I 378.
Nilpferd II 145.
Ninive III 277.
Niobe II 175. III 434. 451. 462. 466. 479.
Niſche III 295.
Nonenaccord III 886. 888.
Nordiſche Völker II 180.
Normaltonart III 872 f. 877—881.
Normannen II 251. 269.
Noten, punctirte III 907.
Nothwendigkeit, ſittliche I 279 ff. 301 f.
Novelle III 1272. 1317 ff.
Nürnberg, Bauwerke III 258. Bildwerke 488 f. Maler 730. 732 f.
Nußbaum II 95.

O.

Obeliſken III 182. 269.
Objectiver Styl in der Muſik III 976.
Objectivität der bildenden Kunſt III 175 f. des Epos 1265 f. des Drama's 1376. 1379—1381.
Oblongum III 219—222. 228 f.
Oboe III 1025 f.
Ochs II 146.
Octave III 819. 852. 854 ff. 859 f. 882.
Ode III 1345. 1347. 1349. 1351.
Odeon III 261.
Odeſymphonie III 1112.
Oekonomie (Sparſamkeit) als allgemeines Compoſitionsgeſetz III 22 ff. in der Baukunſt 223 ff. in der Bildnerkunſt 354. in der Malerei 621. im Drama 1382.
Oelbaum II 96.
Oelmalerei III 542. 615. 635. 673. 691. 730.
Ohr II 164.
Olympia, Zeustempel III 392. 452.
Onomatopoeſie III 1232. 1234.
Oper III 829 f. 1109 f. 1112—1122. Arten 1116. italieniſche Oper 1137. franzöſiſche 1142 f. deutſche 1144 ff.
Operette III 1120.
Orange II 45.

Oratorium III 979. 1080. 1103—1110. italieniſches O. 1137 f. deutſches 1140 ff.
Orcheſter III 1061—1066. im Oratorium 1109. in der Oper 1121 f.
Orcheſtik III 166. 170 f. 1152—1158.
Ordnung (Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung) in der Kunſt überhaupt III 27 ff. in der Baukunſt 227. in der Bildnerkunſt 444 ff. in der Malerei 626.
Organiſche Natur II 75 ff.
Orgel III 1041—1048.
Orgelpunkt III 891. 901. 945.
Orient II 223 ff. Natur 223 f. Nationalitäten 224 f. 228 ff. Staatsformen 226 ff. Gottesdienſt 228. Religion 416 ff. Dualiſmus 416. 426—432. Tracht II 184. 223 ff. Phantaſie 416—445. Baukunſt III 181 f. 197. 267—283. Bildnerkunſt 469—475. Malerei 511 f. 694—695. Muſik 1126. Poeſie 1218. Rhythmik 1246 f. Gnomik 1464.
Originalität I 119. 138. II 394 f.
Ornament III 191. 209. 226. 245—250. in der griechiſchen Baukunſt 288. 290 f. in der muhamedaniſchen 301. 303 f. in der romantiſchen 309. 311. in der gothiſchen 316. 318 ff.
Ouvertüre III 961. 969. 1062. 1074—1080. 1122.

P.

Pabſtthum II 256 ff. 264.
Paduaniſche Schule III 718. 720 f.
Päſſe III 319 f.
Pagode III 277. 279. 472.
Palaſt III 185. 222 f. 230. 234. 255. 257 f.
Palme II 93 f.
Palmetten III 246.
Pantheiſmus und Theiſmus, Bedeutung für die Aeſthetik I 48 f.
Pantheon III 224 f. 295 f. 300.
Pantomime III 1152. 1154. 1158.
Papagei II 138.
Pappel II 97.
Parabel III 1465. in der Malerei 599.
Pariſcher Marmor III 212. 377.
Parlamentsgebäude III 262.
Parodie III 1460. in der Komödie 1432. 1439.
Parthenon III 392. 417. 449. 451. 454.
Paſtellmalerei III 543.
Paſten III 498.
Pathetiſch I 257. 265—274. II 384. 386. das P. in der Bildnerkunſt III 430 ff. in der Malerei 606 ff. p. Styl in der Muſik 972. 975. das P. im Drama 1382 f.
Pathognomik II 213. 216 ff.
Pathologiſches Intereſſe I 194 f. Pathologiſches im Drama III 1403 f. in der Lyrik 1330. 1332 f.
Pathos I 257. 265 ff.
Patriarchaliſches Leben II 187 f. p. Genre III 668.
Pauſe, muſikaliſche III 803. 805. 908. in der Poeſie 1249.
Pelikan II 140.
Pentameter III 1244. 1339. 1368.
Penteliſcher Marmor III 212. 377.
Peribolos III 286.
Periode, Periodicität in der Muſik III 865. 904. 925 ff.
Peripetie I 290. III 1400.
Peripteros III 286.
Perle II 121.
Perrücke II 286.
Perſerkriege II 230. 240.
Perſien II 221. 229 f. 241. Religion 427. 435 f. Phantaſie 433. 435 f.

493. Baukunſt III 276—279. Bildnerkunſt 470—475. Poeſie 1246. Epos 1293. Lyrik 1371 f.
Perſiflage I 480. II 310.
Perſönlichkeit, Begriff I 72 f. Reich der P. 75 ff.
Perſonification III 1220. 1224.
Perſpective III 549—551. 609 f.
Perſpectiviſche Anſicht III 221 f.
Pfau II 141.
Pfeife III 1025.
Pfeiler III 217. 238 ff. indiſcher 273. 275 f. römiſcher 296. romaniſcher 307 f. gothiſcher 314. 317.
Pferd II 147 ff.
Pflanze, Leben und Geſtalt der P. II 81—88.
Pflanzenformen, architekt. Anwendung III 238 ff.
Pflanzenreich II 79 ff.
Pflanzenthiere II 118 f.
Pflanzentypen II 93 ff.
Pflanzenwelt, orientaliſche II 223 f. griechiſche 234. römiſche 241.
Pfühl III 242. 244. 278.
Phantaſie I 40. 46. 58 f. 65. 120. 131. 145 f. 218 f. 422 f. II 2. Lehre von der Ph. 299—402. allgemeine Ph. 299—314. 403 ff.; beſondere 315 ff.; individuelle 387 f. — Arten 370—388 (ſchöne, erhabene, komiſche Ph. 371. landſchaftliche, thieriſche, menſchliche 373 f. Combinationen 376. bildende, empfindende, dichtende Ph. 378—384. III 149. vergleichende II 384 f. Abarten, Unarten, Ausartungen der Ph. 384 ff.) Maaß der Ph. 388—397 (Talent 388. Genie 391). Verbindungen von Arten und Maaß der Ph. 397—402. Geſchichte der Phantaſie II 403—524. Uebergang der Ph. zur Kunſt III 3—15. 150 f.
Phantaſie als muſikaliſche Compoſitionsform III 962. 1098.
Phantaſtik des Mittelalters II 477 ff. III 311.
Phantaſtiſch II 478 f. ph. Komödie III 1438.
Philoſoph I 174 f.
Philoſophie I 19 ff. 51. 172 ff. Verhältniß zur Phantaſie II 338.
Phönizier II 230 ff.
Phonognomik II 216.
Phrygiſche Tonart III 868. 1127.
Phyſiognomik II 206—213. 219. 483 f. Ph. der Natur II 13. der Malerei III 585 ff. 592 ff.
Phyſiognomiſcher Ausdruck in der Malerei III 593 ff.
Piccolo III 1025.
Pietiſmus II 272 f. 465.
Pigment II 39.
Pilaſter III 240. 276. 309.
Pinie II 96.
Pinſel III 673.
pizzicato III 1034.
Plaſtik (vgl. III 339) ſ. Bildnerkunſt.
Plaſtiſche Anſchauung III 344 f.
Plaſtiſche Phantaſie II 460 f.
Plaſtiſcher Geiſt der griechiſchen Baukunſt III 291.
Plaſtiſcher Styl III 140 f. 404 ff. in der Malerei 579 ff. 591 f. 608. 633. 672. in der antiken Malerei 694 ff. in der italieniſchen Malerei 704—723. in der Muſik 972 ff. in der Tanzkunſt 1156. in der Dichtkunſt 1191 ff. im Epos 1285 ff. in der Lyrik 1342 f.
Platane II 95.
Platte III 244. 289. 292 f. 317.

Pleonaſmus III 1233.
Plinthus III 244. 289.
Plötzliches, Erhabenheit I 224 f. Komik 380 f. 422. Im Drama III 1390.
Poeſie ſ. Dichtkunſt.
Poetiſches Element der Kunſt III 161.
Poetiſche Erzählung III 1319.
Poetiſcher Ausdruck III 1215 — 1238. Anſchaulichkeit 1219—1225. Vergleichung 1226—1232. Redefiguren und Klangnachahmung 1232—1234. Stylunterſchiede 1234 ff. p. A. im Drama 1394.
Poetiſcher Charakter der Oper III 961. 1117—1119.
Pointe I 419. 421 f.
Politiſche Bauten III 185. 262 ff.
Politiſche Komödie III 1431 f.
Politiſche Tragödie III 1421. 1427.
Polizei II 280. 288 f.
Polychromie III 209. 214 f. in der Baukunſt 248 — 250. 288. 291. in der Bildnerkunſt 378—384. 488—490.
Polygone Formen III 318.
Polymythie im Epos III 1270. im Drama 1415.
Polyphonie III 932 ff. Erfindung und Ausbildung 1132 f. 1139. polyphone Vocalmuſik 1011—1016. p. Inſtrumentalmuſik 1050. 1053—1066.
Polyſyndeton III 1233.
Polytheiſmus II 414 ff. 442 f. 446. 458 f.
Pompeji und Herkulanum III 541. 543. 684. 698 f.
Pornographie II 472.
Portal III 230. 309 f. 316. gothiſches 322.
Porträt II 507. 511. III 52. 80. 409 ff. 442. 545. 585. 589. in der Malerei 674—679. in der Geſchichtsmalerei 685.
Porträtſtatue III 456. 460. 462.
Poſaune III 1029.
Poſſe I 408 ff. in der Malerei III 671. muſikaliſche P. 1120. poetiſche 1441 f.
Prachtthore in der griechiſchen Baukunſt III 284. 286.
Prächtig I 246. 248. das P. in der orientaliſchen Phantaſie II 430. in der römiſchen 467.
Präludium III 1080.
Preisvertheilungen III 67 ff.
Presbyterium III 299.
Preußen II 282. 284.
Prinzipientragödie III 1423 f. 1427.
Privatleben, griechiſches II 238. römiſches 471 f. Tragödie des P. III 1422. Komödie des P. 1432.
Profil, griechiſches II 235. III 419. 433 f.
Pronaos III 282 f.
Proportion I 109 f. in der Baukunſt III 226—228. in der Bildnerkunſt 414 f.
Propyläen III 286.
Proſa III 1205—1211. 1215. im Drama 1179 f. 1394. in der Komödie 1438.
Proteſtantiſmus II 272 f.
Proteſtantiſche Muſik III 1139.
Prytaneion III 259.
Pſalm III 1020 f. hebräiſche 1350.
Punch III 761.
Punctirmanier III 764.
Punctirte Noten III 907.
Punctualität, Charakter der Lyrik III 1330 f.
Pylonen III 282 f.
Pyramidaliſche Anordnung in der Bildnerkunſt III 450 ff. in der Malerei 617 ff. 626 ff.
Pyramide III 218. 220. 277. 279 f.

Q.

Quart III 856 ff. 863. 883 f.
Quartett III 1087. 1144.

Quelle II 63 f.
Quergurten III 306.
Querſchiff III 299. 304 ff.
Quint III 820. 852. 854 ff. 861. 882 f.
Quintett III 1087.
Quintſextaccord III 886.
Quodlibet III 1120.

R.

Rabe II 138.
Racen II 175 ff.
Radfenſter III 310.
Radirverfahren III 764 f.
Räthſel III 1470.
Rahmen in der Malerei III 614—616.
Rathhaus III 260.
Raubthiere II 151 ff.
Raubvögel II 139.
Raum, Erhabenheit I 234 ff.
Raumöffnung III 216 f. 228 f.
Raupe II 123.
Ravenna, Kirchen III 301 f.
Realiſmus in der Poeſie III 1213 f.
Rebhuhn II 141.
Rechtsleben II 189.
Recitativ III 962. 974. 998 ff.
Reflex des Lichtes II 32 f. in der Malerei III 556 ff. 571.
Reflexion in der Poeſie III 1210.
Reformation II 269—273. 407. 501. III 734 ff.
Refrain III 1334. 1337 f.
Regelmäßigkeit I 109. im Naturſchönen II 72 ff. in der Baukunſt III 232 ff. vgl. Symmetrie.
Regen II 58.
Regenbogen II 62.
Reh II 147.
Reiher II 140.
Reim III 1247. 1251. 1256—1258. 1338. 1341. im Drama 1394.
Reimchronik III 1468 f.
Reinigung, tragiſche I 291.
Reißinſtrumente III 1032 f.
Reizender Styl III 134. 291. 478 ff. in der Malerei 697. in der Muſik 972. 974.
Relief III 166. 391—394. 399. 428. 430. 447—450. 463. 466 f. 479. 488 f.
Religiöſe Muſik ſ. Kirchenmuſik.
Religiöſes Drama III 1462.
Religiöſes Epos III 1300 f. 1462.
Religiöſes Lied III 991 f.
Religion, ihr Verhältniß zum Schönen I 81—88. 161 ff. 199. komiſche Behandlung der R. 369 ff. die Religion als Stoff für die Phantaſie II 404 ff. für die Bildnerkunſt III 455 ff. für die Malerei 642. 712. für die Muſik 791 ff. für die Poeſie 1300. 1303. 1463.
Renaiſſance II 279. III 75. in der Baukunſt 324 ff. 393. in der Bildnerkunſt 491 f.
repoussoirs III 624.
Repräſentationsbild III 685.
Requiem III 1021 f.
Reſidenzſtädte, moderne III 264.
Revolution II 287—289. 326. 328 f.
Rhabdoſis III 239.
Rhapſoden, griechiſche III 64 f. Rhapſodien 1287.
Rhetorik III 1457. 1472—1474. Rh. in der Poeſie 1210. 1213. 1219.
Rhythmiſche Muſik III 911 f. 1142.
Rhythmus als Compoſitionsgeſetz III 44—51. Rh. in der Baukunſt 187—189. 223 f. 232—238. in der Bildnerkunſt 444 ff. in der Malerei 616—632. Rh. in der Muſik 807 f. 832. 900—912. 919 f. Rh. in der Poeſie 1175. 1178 ff.

1238—1258. (poetischer und musikalischer Rh. 1240.) im Epos 1275. 1278. in der Lyrik 1338—1341. im Drama 1390. 1394. i. d. Komödie 1438.
Riegelbau III 210.
Riemen III 243 f.
Rind II 146.
Riß III 183 f. 221 f.
Rittergedichte des Mittelalters III 1296 ff. Epos 1296—1298. Roman 1315.
Rittersage II 476.
Ritterthum II 258 ff. 261 f.
Robben II 150.
Robinsonaden III 1313.
Roche II 131.
Rock II 276.
Rohrblasinstrumente III 1025—1027.
Rokoko II 284 ff. III 132. in der Baukunst 326 ff. 393. Bildnerkunst 492 f. 499. Malerei 749. 773.
Rollenfächer III 1437.
Rom II 241—245. 466. Geschichte 243 ff. Staat 244 f. Kaiserthum 244. Kriegswesen 243. Stände 242. Naturell 242 f. Bildung 250 ff. Religion 466 ff. Cultus 243. Feste 243. Spiele III 91. Tracht II 184 f. 243. III 421. Phantasie II 466—471. (allegorische Tendenz 467). Kunst III 61. Baukunst 190. 197. 262 ff. 294—297. Bildnerkunst 393. 478. 481. Malerei 694. 698 f. Poesie 1291 f. Komödie 1413. Theater 1455. Satyre 1462.
Rom, Akademieen III 108 f. Peterskirche 543.
Römische Schule (Musiker) III 1125. 1135 ff.
Roman II 199. 375. 472. 523. III 1200. 1209. 1268. 1270. 1272. 1277 f. 1283. Wesen 1303—1308. Fortgang im R. 1308. R. und Epos 1309. Eintheilung 1310.
Romandichter III 1306.
Romanische Völker II 251. 259 ff. 269 f. 277. 491. 496 ff. 503 f. 509 f. III 133. Architektur 304—311. Plastik 486 f. Musik 899 f. Poesie 1212. Declamation 1245. Rhythmik 1254—1256. Epos 1300—1303. Lyrik 1355. 1367. 1372 f. Drama 1416. 1418. Lustspiel 1435. (Charakterbehandlung 1437).
Romantiker II 516 ff. III 66. 1199. 1317. 1446.
Romantisch II 491. I 33. 40. II 482. III 1212.
Romantisches Drama III 1383.
Romantisches Epos III 27. 1296—1298.
Romantische Malerei III 750 f.
Romantische Musik III 1147.
Romantische Oper III 1118.
Romantische Phantasie des Mittelalters II 473—500. III 700. 1213 f.
Romantischer Styl III 1212.
Romanze in der Musik III 997. in der Poesie 1358. 1361—1367. didaktische 1469.
Rondaninische Meduse I 187. II 463. III 431. 435.
Rondo III 954—957. 1372.
Rose in der Baukunst III 310.
Roth II 38. 40. 42.
Rothblau II 45.
Rothgelb II 45.
Rotunde III 221. 223. 295.
Rouladen III 1010.
Routinier III 100.
Rührend I 270 f. rührender Styl III 134. in der Bildnerkunst 478 ff. in der Musik 972. 975. Rührendes im Drama III 1420. in der Tragödie 1425. 1429. in der Komödie 1441.
Rührstück III 1420. 1425.

Rührung I 271.
Ruhepunkte im Drama III 1399.
Ruheſtellen im Gemälde III 557.
Ruhmeshalle III 263.
Rundbau III 220 f. 223. 294—297. 300 ff.
Rundbogen III 190.
Runde architektoniſche Glieder III 241.
Runde Linie II 59 ff. III 217 f. 220 f.
Rundfries III 246.
Rundſtab III 240. 243. 290. 308. 314.
Rußland II 284. Baukunſt III 302 f.

S.

Säugthiere II 128.
Säule II 462. III 188. 195 f. 216 f. 225. 238—240. indiſche S. 273. 275 f. perſiſche 278 f. ägyptiſche 280 f. 283. griechiſche 286 ff. doriſche, joniſche, korinthiſche 291 ff. in der byzantiniſchen Baukunſt 303. in der muhamedaniſchen 303. in der romaniſchen 307 f.
Säulenhalle III 187. 191. 217. 286 f.
Säulenhof III 284. 286.
Sage II 423—426. S. und Mythus im Epos III 1286. 1289.
Saiteninſtrumente III 1023. 1030—1038.
Sanctuarium III 299.
Sandſteine III 212. 374.
Sarkaſmus I 438 f.
Saturniſcher Vers III 1251.
Satyre I 406. 454 f. II 473. III 168 ff. in der Malerei 756—762. in der Poeſie 1458 ff. Eintheilung (poſitive und negative S.) 1458. Formen der S. 1460.
Satyrſpiel III 1433. 1443.
Satz in der Muſik III 1050. Sätze des Tonſtücks 963 f.
Scandiren III 1245.
Scene III 1112. dramatiſche Scenen 1395. 1401 f.
Schabmanier III 765.
Schädelkunde II 208 f.
Schäfergedicht III 1292. 1320.
Schaf II 147.
Schaft der Säule III 239.
Schall II 77. III 818. 847.
Schatten II 28 ff.
Schattengebung in der Malerei III 553—561.
Schattirungen der Farben II 45 f. III 566. 568.
Schauen, äſthetiſches I 179 f. 216 f.
Schaum II 63.
Schauſpiel III 1420. 1429. vgl. Drama.
Schauſpieler III 1449—1452.
Schauſpielkunſt III 10. 55. 65. 79. 92. 109 f. 166. 170 f. 1447—1455.
Scheidung als Compoſitionsgeſetz III 32 ff. in der Baukunſt 228—230. in der Bildnerkunſt 449. in der Malerei 622.
Schein I 53. 146 ff. 170 f. II 314. III 94. 143 f. 515 f. in der Poeſie 1163 f.
Schelmenroman III 1316.
Schickſal I 294 ff. II 204 f. 367 f. griechiſches 449 f. im Epos III 1272—1275. im Drama 1386—1388. im antiken 1408. 1410. im modernen 1415—1418.
Schickſalstragödie III 1417 f. 1426.
Schiff III 258.
Schiff (in der Baukunſt) III 299.
Schifffahrt II 182. 186.
Schildbogen III 307.
Schilderung, poetiſche III 1202.
Schlachtbild III 669 f. 683 f. 688 f.
Schlaf II 166.
Schlaginſtrumente III 1048 f.
Schlagſaiteninſtrumente III 1031—1033.
Schlagſchatten II 28. III 556 f.
Schlange II 129. 133 f.
Schlingpflanzen II 91 f.

Schlußblumen III 246.
Schlußſatz III 931. 1082.
Schmelz der Farben III 564. 566.
Schmelzend I 271.
Schmetterling II 123.
Schmuck III 90. 92. 168 f. 300.
Schnee II 58 f.
Schnitzerkunſt III 333.
Schöne Seele I 157 f.
Schöner Styl III 143 f. in der Baukunſt 291. in der Plaſtik 478. in der Muſik 972. 975. 1143.
Schöngeiſt I 153.
Schönheit, Begriff des Schönen I 53 f. 108 f. 189 ff. das Sch. als reine Form 149 ff. Verhältniß des Sch. zum Guten I 151—161. zur Religion 169 ff. zum Angenehmen 195 f. zum Wahren 200 f. — Das einfach Schöne I 47 ff. im claſſiſchen Ideal II 462 ff. im romantiſchen Ideal 485 f. im modernen Ideal 504. in der Architektur III 200. in der Bildnerkunſt III 361. 364 f. 463 f. in der Malerei 531 ff. in der Landſchaft 654. 656. im Sittenbild 669. 671. in der Poeſie 1190. im Drama 1388 f. einfach ſchöner Styl 478 ff. — anhängende Schönheit I 78. 80. 156. 158. 173. 202 ff. ſelbſtſtändige I 78.
Schönheitsſinn I 202 f.
Scholaſtik I 171.
Schräge Linie III 217 ff. 231 f.
Schraffiren III 764.
Schrecken I 331.
Schuld I 285 ff. 301 ff. 372. 392.
Schule III 95—111. 130—132.
Schwäbiſche Malerſchule III 732.
Schwalbe II 139.
Schwan II 140.
Schwank I 409. III 1318.
Schwein II 145.
Schweizer Holzbau III 211. 257.
Schwere, Verhältniß der Baukunſt zum Geſetz der Schwere III 187—189. Verhältniß der Bildnerkunſt zu demſelben 350 ff.
Schwertfiſch III 132.
Schwimmvögel II 137. 139 ff.
Schwüle II 58.
scotia III 243.
Sculptur III 339.
Secund III 854. 857. übermäßige 890.
Secundaccord III 886.
Seelenleben in äſthetiſcher Beziehung II 164 ff.
Seemalerei III 654 f.
Seeſchule III 1356.
Seitenkapellen III 226.
Seitenſatz III 956.
Seitenſchub III 295. 307. 313.
Sekten, mittelalterliche II 264 f.
Selbſtachtung, Erhabenheit I 326 ff.
Selbſtbeſchönigung, Komik I 387 f.
Selbſtbewußtſein III 780 ff.
Semiten II 230 ff. 241. Phantaſie der S. 436 f.
Senkrechte Linie II 61. III 217 ff. 228 f.
Sentimentaler Roman III 1315—1317.
Sentimentaler Styl in der Muſik III 972. 975.
Sentimentalität I 468. II 291. 488 f. 513 f. III 492. 1198. 1213.
Septett III 1056.
Septime III 852. 856 ff. 884 f.
Septimenaccorde III 886 f. 888 f.
Sermocination III 1220.
Seſtine III 1372.
Sext III 852. 856 ff. 885.
Sicyoniſche Malerſchule III 697 f.
Siegelringe III 498.
Sieneſiſche Malerſchule III 705—707. 711.

Silberpappel II 98.
Singſpiel III 1112. 1454.
Sinne I 181 f. II 102 f. 105 f. 316. III 1171. 1174 f.
Sinnlicher Kitzel I 187 f.
Sinnlichkeit I 155 ff. 159 f. II 316. S. des Dichters III 1161—1163.
Sittenbild III 645 f. 657 ff. Begriff 661 ff. Zweige 665 ff. höheres S. 672 ff. Verbindung mit der Landſchaft 673 f. das S. im Alterthum 698. Verwandtſchaft mit dem Epos 661 ff. 1271 f. muſikaliſches S. 1104. 1107 f. lyriſches S. III 671. 1360.
Sittenbildliches Geſchichtsbild III 683—685.
Sittlichkeit, Begriff I 154 f. Sittlichkeit der Kunſt 151—161.
Sittlicher Conflict I 284 ff. 312 ff.
Sittliche Welt als Gehalt des Schönen I 75 ff. 80 f. Mächte der ſ. W. 281 ff.
Situation II 202 f. III 461 f. 659. 687. harmloſe, geſpannte Situation 461. 656. beim Porträt 678. in der Lyrik 1331. im Drama 1400.
Situationsbild III 686—688.
Skizze III 16. 18—21. (Zeichnung) 551—553. 600. 634—636.
Skolien III 1355.
Slaviſche Volkspoeſie III 1358.
Sockel III 244.
Soldatenſtand II 186.
Soloſatz III 1050—1053. mehrſtimmiger S. 1054 ff.
Sonate III 1080. 1084—1086.
Sonett III 1339. 1367. 1372.
Sonne II 30 f. 34.
Sopran III 850 f.
Sozialer Roman III 1311. 1314 f. ſoz. Komödie 1431 f.
Spätgothiſcher Styl III 325.
Spätrömiſche Malerei III 701 f.
Spanien II 251. Geſchichte 263. 269 f. 280. 283. Tracht 277 f. Phantaſie 493. 496. 511 f. Malerei III 744 f. Rhythmik 1255. 1394. Romane 1316. Lyrik 1363. Romanzen 1362. Drama II 512. III 1381. 1418. geiſtliches Drama 1462. 1464. Komödie 1419. 1435. 1439.
Spannung I 331. komiſche 473. S. im Epos III 1277 f. im Drama 1378. 1390. 1400 f.
Specht II 138.
Sperling II 138.
Spiegelung II 32 f.
Spiel, ſchönes I 185 f.
Spiele II 180. III 93 f. moderne Spiele II 291.
Spielen, muſikaliſches III 844 f. 980—983.
Spielende Lichter III 558.
Spielfuß III 429.
Spieltrieb III 90 ff. 170 f.
Spinne II 122.
Spitzbogen III 190. 276. 303. 311—316.
Spitzbogenfries III 246.
Spitzbogengewölbe III 313.
Spitzgiebel III 321.
Spondäen III 1245. 1248. 1253. 1394.
Spottlied III 1460.
Sprache I 419. 429. III 815. in der Poeſie 1163—1166. 1179. 1199. Sprachbildender Einfluß der Poeſie 1215 f. Verhältniß der Sprache zum Rhythmus 1243—1246.
Sprachlicher Ausdruck in der Poeſie III 1215—1238.
Sprechend, das Sprechende in den bildenden Künſten III 174. in der Baukunſt 182. 201 ff. in der Bildnerkunſt 342 ff. in der Malerei 521 f. in der Muſik 812 f. in der Poeſie 1166.

Sprechgeſang III 1002 f.
Sprichwort II 207. III 1469 f.
Springbrunnen II 63.
Spruchweisheit III 1464. 1469.
Staar II 138.
Staat I 51. II 187 ff. 269. orientaliſcher Staat 226 ff. mittelalterlicher 255 ff.
Staatsbauten III 260.
Staatsleben II 187—192.
Stab III 243.
staccato III 803. 805. 908.
Stadthaus III 260.
Stadium III 263.
Städtebau III 234. 264.
Städteleben II 261 ff.
Stände II 191 f. ihre Darſtellung im Sittenbild III 666 ff. St. im Orient II 226 f. in Griechenland 238. in Rom 242. im Mittelalter 255 f. in der neuen Zeit 279 f. 288 ff.
Staffage III 30. 648. 650 f.
Staffeleibild III 540 f. 544 f. 634 f.
Stahlſtich III 765 f.
Stallungen III 258.
Standfuß III 429.
Stanze III 1302. 1339. 1372.
Starke Manier III 741.
Statue III 444—447. 461 f.
Stein als Baumaterial III 207. 211 ff. als Material der Bildnerkunſt 370 f. 375 ff.
Steindruck III 553. 767 f.
Steinſchneidekunſt III 497 f.
Stempelſchneidekunſt III 497 ff.
Sternenhimmel II 30 f.
Stichomythie III 1392.
Stier II 146.
Stilleben III 657. 661.
Stimme III 815. 829. 1011. 1023.
Stimmenführung III 932—936.
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung III 937 f.
Stimmung, äſthetiſche I 192—213. St. im Gemälde III 556. 558. in der Muſik 799—801. 806 ff. Stimmungen, Darſtellung in der Poeſie III 1175—1178. Stimmungsausdruck in der Poeſie 1242 ff.
Stimmungsbild in der Malerei III 651 ff. 678 f. muſikaliſches Stimmungsbild 1071.
Stirne II 163.
Stirngurten III 306.
Stockwerk III 230.
Stoen III 286.
Stoff und Form I 148 ff. Werth gegebener Stoffe II 341 ff.
Stoffwelt, religiöſe und weltliche II 405.
Storch II 140.
Strafe im Tragiſchen I 308 ff.
Straßburg, Münſter III 212.
Straßen III 258.
Strauß II 141.
Strebebogen III 314.
Strebepfeiler III 321.
Streichinſtrumente III 1023. 1033—1037. 1072 f.
Streichquartett III 1054 f.
Streiflichter III 558.
Strenger Styl, in der Baukunſt III 134. 291. Plaſtik 476 ff. Malerei 703. Muſik 972.
Strom II 63.
Strophe III 1241 ff. 1249. lyriſche 1338 f.
Structive Function III 191.
Stubenpoeſie III 1472.
Studie III 83 f.
Stück (für Inſtrumente) III 1067—1069.
Stützen III 216 f. 230.

Stufenfolge der Gattungen und Arten in der Natur I 67 ff.
Sturm II 57.
Sturm- und Drangperiode II 514 f. III 1238.
Stuttgart III 489. 545.
Styl III 56. 122—126. 404 f. individueller St. 126. provinzieller und nationaler 130. der St. als Ausdruck des geſchichtlichen Ideals 133 f. Entwicklungsſtufen 134. der Styl als Geſetz der einzelnen Künſte 138 ff.
Stylbild in der Malerei III 651 ff. 678 f.
stylo rustico III 208.
Stylgegenſatz ſ. direkter und indirekter Idealiſmus.
Stylgeſetz der Baukunſt III 197 f. 200. der Bildnerkunſt 404—454. der Malerei 577—609. der Muſik 965. der Poeſie 1196—1215. des Epos 1275—1278. der Lyrik 1333—1335. des Drama 1389—1394.
Styliſirung III 139. 141. 405 f. 581.
Subjectiver Eindruck des Schönen I 178 ff.
Südliche Völker II 179.
Süjet I 198. II 8. III 814. 817.
Sumpf II 64.
Sumpfvögel II 137. 140.
Symbol II 371. 417 ff. in der ägyptiſchen Religion 438 ff. in der jüdiſchen 441. in der griechiſchen 446 ff. in der römiſchen 466 ff. in der chriſtlichen 491 f.
Symbolik des Orients II 416—445. 457.
Symboliſcher Charakter der Baukunſt III 201 ff. der orientaliſchen 267 ff.
Symboliſche Hülfen der Bildnerkunſt III 395—399. 403.
Symmetrie II 72. in der Baukunſt III 232—236. in der Bildnerkunſt 444 ff. 448 ff. in der Malerei 618. 622—626. in der Muſik 900 ff. 914.
Symphonie III 961. 963. (1081—1084) 1089—1098.
Symphoniſch III 1054.
Symplegma III 452 f.
Syncope III 1233.
Syncopirung III 907.
Synekdoche III 1223.
Syrer II 230 ff.

T.

Tabaksdoſen III 771.
Tabakspfeifen III 771.
taenia III 244.
Tafelmuſik III 829.
Takt III 44. 804 ff. 836 f. 900—905.
Taktarten III 906 f.
Taktglied III 927.
Taktverhältniſſe in der Poeſie III 1239. 1243.
Taktzahl III 925. 928.
Talent II 388—391. 397 ff.
Tanne II 97.
Tanz II 286. III 92. 953. T. und Muſik 1069 f. 1152. moderner T. 1157. italieniſcher 1157. romaniſcher 1157.
Tanzkunſt III 1152—1158.
Tanzmuſik III 1069—1073. 1083 f. religiöſe Tanzmuſik 794.
Tapeten III 770.
Taſtſinn I 181. III 1174.
Taube II 138.
Taugenichts, humoriſtiſcher I 461 f.
Tauſend und eine Nacht II 227. III 1299.
Technik III 87—142. Wiſſenſchaft derſelben 94 f. T. der Baukunſt 183 f. der Bildnerkunſt 462 f. der Malerei 546—577. der Muſik 838. der Poeſie 1198 f. 1215. 1238.
Tegea, Athenetempel III 392.
Teich II 64.
Tektonik, untergeordnete III 331—338.

Telamonen III 291. 467.
Tempel III 185 f. 253 ff. 262 ff. griechiſche T. 285 ff.
Temperamalerei III 542.
Temperamente II 176 f. 180 f. 193 ff.
Temperatur III 873 f. 877. 1048.
Tempo III 805. 901. 908 f.
Tendenz I 155. II 523 f. in der Poeſie III 1211.
Tendenzbild III 757.
Tendenziöſe Kunſt III 167 ff. Malerei 756 ff.
Tendenzpoeſie III 1472 f.
Tendenzroman III 1315.
Tenor III 850 f.
Teocalli III 277. 285.
Teppichwirkerei III 770.
Teraſſenbau III 276 f. 285.
Terz III 820. 852. 854 ff. 862. 883. 886 f.
Terzett III 1012.
Terzine III 1302. 1372.
Terzquartaccord III 886.
Teufel I 263. II 442. 474. 477 f. 486 ff.
Textur des Baumaterials III 211.
Thal II 70 f.
Thau II 58.
Theater III 199. 261 f. antikes und modernes 1454.
Theile des Muſikſtücks III 925. 929 ff.
Theiſmus I 144. 279. II 6 ff. vgl. Pantheiſmus.
Thema III 922. 957 ff. in der Fuge 944. in der Symphonie 1093 f.
Thematiſche Arbeit III 1093.
Theogonie III 1462.
Thermen III 261.
Theſis III 905.
Thierreich II 101 ff. Thierleben 102 ff. Ausdruck der thieriſchen Lebendigkeit 106 ff. Thierindividualität 108. Seelenleben des Thiers 108 ff. Inſtinct 111 f. Thiercharaktere 112 f. 144 f. 153 ff. Analogieen des Sittlichen im Thier 113. Ton und Stimme des Thiers 113 ff. Komik des Thiers 117 f. Thierphyſiognomie 125. Thierclaſſen 117 ff.
Thierepos III 1467 f.
Thiergeſtalt II 104 ff. plaſtiſche Darſtellung derſelben III 389 ff. 414. 443 f. 455 ff. maleriſche 516. 526. 528. 584 f.
Thiermalerei III 516. 526. 528. Stylgeſetz 584 f. 589 f.
Thierſage III 1467.
Thierſtück III 645 f. 657—660.
Thon III 370. 372. 541.
Thränenweide II 98.
Thüren III 215 f. 231.
Thurm III 190. 220. 223. 230 f. 264. 276 f. 304. 308 f. 312. 315 f.
Tod II 168.
Todtentänze III 635.
Ton I 148. 249. II 505. III 148. der Farben in der Natur II 46. 52. 53. in der Malerei III 556. 558. 566. 568. 570. 572 f. Hauptton und Localtöne 573. muſikaliſcher Ton III 811 ff. 818. 847 ff. ſeine Beziehung zum Gefühl 813 f.
Tonart III 801. 819. 872 ff. Charaktere der Tonarten 876 ff.
Tonfolge III 892 ff.
Tongebiete III 847. 849 ff.
Tongeſchlechter III 869 ff.
Tonhöhe III 799—801. 819. 847—851.
Tonica III 873.
Toniſche Künſte III 144. 147.
Toniſcher Dreiklang III 888.
Tonkraft III 801 f.
Tonlagen III 847 ff.

Tonleiter III 864—869. 917—920.
Tonmalerei III 834. 965—970. 1091 f. 1103.
Tonmaterial und ſeine Gliederung III 840—914.
Tonnengewölbe III 297. 300 ff. 306. 329.
Tonſchwingungen III 800. 818 ff. 823. 847 f. 855 ff.
Tonſtärke III 912—914.
Tonſtücke, Arten derſelben III 951.
Tonſyſtem III 852 ff.
Tonverhältniſſe III 818—823.
Tonwerk III 951. 1100.
Torſo III 417 f. 439.
Toräs III 242.
Trachten II 182. 184 f. orientaliſche T. 223 ff. griechiſche 184 f. 235 f. römiſche 184 f. 243. mittelalterliche 253 f. 260. 265 ff. moderne 276—279. 284—286. 292—294. III 424. Behandlung der Tr. in der Plaſtik III 423—425. in der Malerei 590.
Tragiſch I 40. 140 f. 269. 273. Begriff 277 ff. das Tr. in der orientaliſchen Phantaſie II 429. in der jüdiſchen 443. in der griechiſchen 462 ff. 487. in der modernen 504 f. im Geſchichtsbild III 690 f. im Epos 1275. im Drama 1386 ff. 1419 f. Verbindung von Tr. und Komiſchem 1120. 1416. 1420. 1430. 1440. tragiſche Stoffe III 1421 f. 1426—1430. trag. Conflicte I 312 ff. III 1420 ff. 1427 ff. poſitiv und negativ Tr. I 297 ff. III 1429.
Tragödie III 1421 ff. Eintheilung 1421. 1423. 1429. Stylunterſchiede 1428. Tr. mit glücklichem Ausgang 1429. Werthverhältniß zur Komödie 1443—1446.
Traum II 204 ff. 227. 330—334. vgl. 428. 433. 440.
Traveſtie III 761. 1460.
Tribuna III 299. 305.
Triglyphe III 239 f. 245. 289.
Triller III 908.
Trilogie III 1402.
Trimeter III 1394.
Trio III 953 f. 1087.
Triolen III 908.
Triolett III 1372.
Triumphbogen III 299.
Trochäus III 1244. 1248 f. 1253. 1255. 1394.
Trochilus III 242 f.
Trockene Naturen I 460.
Trompete III 1029.
Tropen, architectoniſch III 245.
Tropiſche Pflanzenwelt II 89. 92 f. 223 f. Thierwelt 224. Vögel 138.
Tropus III 1219 f. 1226 ff. 1390. 1393 f.
Türken II 283.
Tuffſtein III 212. 374.
Tugend I 154.
Typhonien III 286.
Typiſcher Styl III 134 f.

U.

Uebereckſtellung III 317 f.
Uebergang, muſikaliſcher III 932.
Uebergangsfarben II 54.
Ueberlieferung II 318 f.
Ueberordnung, ſ. Ordnung.
Ueberraſchung III 38.
Uebung des Künſtlers III 83 f.
Ulm, Münſter III 321.
Ulme II 97.
Umbriſche Schule III 711 ff.
Umriß in der Malerei III 509—511. 551—553.
Umſchreibung III 1233.
Undulationstheorie II 38. 43.
Univerſitäten II 265.

Unluſt I 322. III 795—798.
Unmittelbar, das U. I 50. 118 f. II 3 f. 331 f.
Unorganiſche Natur II 25 ff.
Unperſönlich I 73.
Unruhige Compoſition, in der Malerei III 619—621.
Unſchuld I 154 f.
Unſchuldige Sinnlichkeit I 159 f.
Unterbau III 216. 284 ff.
Unterordnung, ſ. Ordnung.
Unterrichtsgebäude III 260.
Urgebirge II 67.
Urtheilskraft I 14—19.

V.

Variation III 957—960.
Variirende Begleitung eines Lieds III 995 f.
Vaſenmalerei III 334 f. 771.
Vaudeville III 1112 f. 1454.
Vedutenmalerei III 648. 769.
Venetianiſche Malerſchule II 499 f. III 11. 61. 566. 588. 628. 672. 677. 718 ff. Muſikſchule III 1138.
Ventilinſtrumente III 1059.
Venus, mediceiſche I 487. III 137. 421. 521. von Melos III 137. 421. kallipygos 137. von Knidos 382. Titianiſche 521.
Veranſchaulichung, ihre ſprachlichen Mittel III 1219 ff.
Verbindung im Kunſtwerk III 37—43.
Verflechtung, Verknüpfung der Stimmen III 937 f. 941.
Vergleichung III 1226. 1234—1238. im Epos 1279 ff. in der Lyrik 1324. 1328 f. im Drama 1393 f.
Vergleichender Witz I 432.
Verhältniſſe in der Baukunſt III 224. 227. in der Muſik 818—823.
Verhängniß, im Epos III 1273.
Verkürzung III 549—551.
Vers III 1241—1246. Versbau in der Lyrik 1338—1341.
Verſchönernde Künſte III 168.
Verſchönerungstrieb III 90 f.
Versfuß III 1248.
Verſöhnung im Tragiſchen I 307 ff. 319 ff. vgl. Auflöſung.
Verſtändigkeit der Baukunſt III 183 f.
Verſtändlichkeit in der Malerei III 602 ff.
Verticale Linie II 59 ff.
Verticulariſmus III 315. 321.
Vervielfältigende Technik III 762—768.
Verwicklung im Drama III 1395. 1399 ff.
Viehzucht II 182. 185.
Vielſtimmigkeit III 933.
Vierblatt III 319 f.
Viereckbau III 221. 223.
Vierpaß III 319 f.
Villa Ludoviſi III 401. 433. 453. 466. vgl. Juno.
Viola, Violine, Violoncell III 1036.
Violett II 45.
Virtuoſität III 116—118. Virtuoſenthum in der Inſtrumentalmuſik 1050—1053.
Vocalmuſik III 829 f. 923. 977. 988—1023. Verhältniß zur Inſtrumentalmuſik 977 f. 980—988. Verbindung beider 1098—1122.
Vögel II 128. 134 ff.
Vogelgeſang II 115.
Vogelperſpective III 550.
Völkerunterſchiede II 178—181.
Volksfeſte II 189 f. III 262 f.
Volkskomödie III 1437. 1444 f.
Volkslied II 507. III 99 f. 839. 990 f. 1123. 1147 f. 1194 f. 1354. 1356—1358.
Volksphantaſie II 407.
Volkspoeſie III 1287. 1297. 1356. 1367.
Volksroman III 1311. 1313.

Volkstrachten II 266 f.
Vollkommen I 122 ff. vollkommene Naturen als Gegenſtand der Plaſtik III 359 ff.
Voluten III 243.
Vorbereitung der Contraſte III 37. in der Baukunſt 230. in der Bildnerkunſt 453. in der Malerei 631.
Vordergrund II 57. III 551. 559 f. 624. im Epos 1281 f.
Vorderſatz und Nachſatz in der muſikaliſchen Periode III 927.
Vorhalle III 283. 286.
Vorhalt III 891.
Vorſchlag III 908.
Vorſtellung I 23. 162 f. 168.
Vortrag, muſikaliſcher III 844 f. poetiſcher 1245.
Vulkane II 69.

W.

Wachsfiguren III 378 f.
Wagrechte Linie III 217 ff.
Wahnſinn II 204 ff.
Wahrheit und Schönheit I 88 ff. 200 f. Verhältniß der Phantaſie zum Wahren II 400.
Wald II 99 f.
Walhalla III 199. 263.
Walzer III 1157.
Wand III 215 ff. 230. 240.
Wandmalerei III 540. 543 ff. 632 ff.
Waſſer II 59—64. 77 f.
Waſſerfall II 61.
Waſſerleitungen III 258.
Waſſerſpeier III 246. 321.
Waſſerſpiegel II 61.
Waſſerſtrahl II 61.
Waſſerthiere II 127 ff.
Waſſertropfen II 61.
Waſſerverkehr III 258.
Weiberrollen III 10.
Weibliche Schönheit II 170 ff.
Weichthiere (Mollusken) II 120 f.
Weiß II 42. 50.
Welle II 62. architectoniſch III 243. 278. 311.
Wellenlinie I 105. 110. II 59 ff.
Weltanſchauung des Künſtlers III 78 ff. des Epikers 1266—1275. des Dramatikers 1381—1389.
Weltliche Baukunſt III 256—262.
Weltliches Epos der Italiener III 1300 ff.
Weltliches Gebiet der Kunſt II 408.
Weltlitteratur II 516. 520.
Weſtphäliſche Malerſchule III 732.
Wettſtreit, künſtleriſcher III 55—58. 67 f. 108 f.
Widder II 147.
Widerlager III 307.
Widerſpruch, im Komiſchen I 381 ff.
Wiederholung in der Muſik III 926. 930 f. in der Poeſie 1233.
Wiederkäuer II 146 f.
Wiedertäufer II 273.
Wiener Volksluſtſpiel III 1438. 1442.
Wille, als Stoff der Poeſie III 1185. Erhabenheit des guten W. I 265 ff. Komik 367 f.
Wind II 57.
Winterlandſchaft III 654. 656.
Wirbelthiere II 125 ff.
Witz I 416—443. II 320. 384. ſchlechter W. 426. freier oder ſchweifender 427 f. treffender 427 f. vergleichender 432. Wortwitz 429. ſatyriſcher Witz III 1461. W. in der Komödie 1435. 1443. 1445.
Wölbung III 294—297.
Wohlgefallen, äſthetiſches I 125. 127. 192.
Wohnhaus III 255 ff.
Wolf II 152.
Wolken II 57 f.

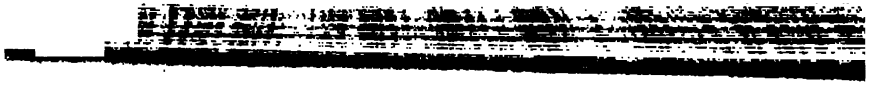
Wort III 782.
Wortſpiel I 429 ff.
Wortwitz I 429.
Würde I 272. in der Malerei III 596.
Würfel III 219. 228 f.
Würmer II 120 f.
Wulſt III 242.
Wunder, in der jüdiſchen Religion II 441. 444 f. in der griechiſchen 454. in der chriſtlichen 474 ff.

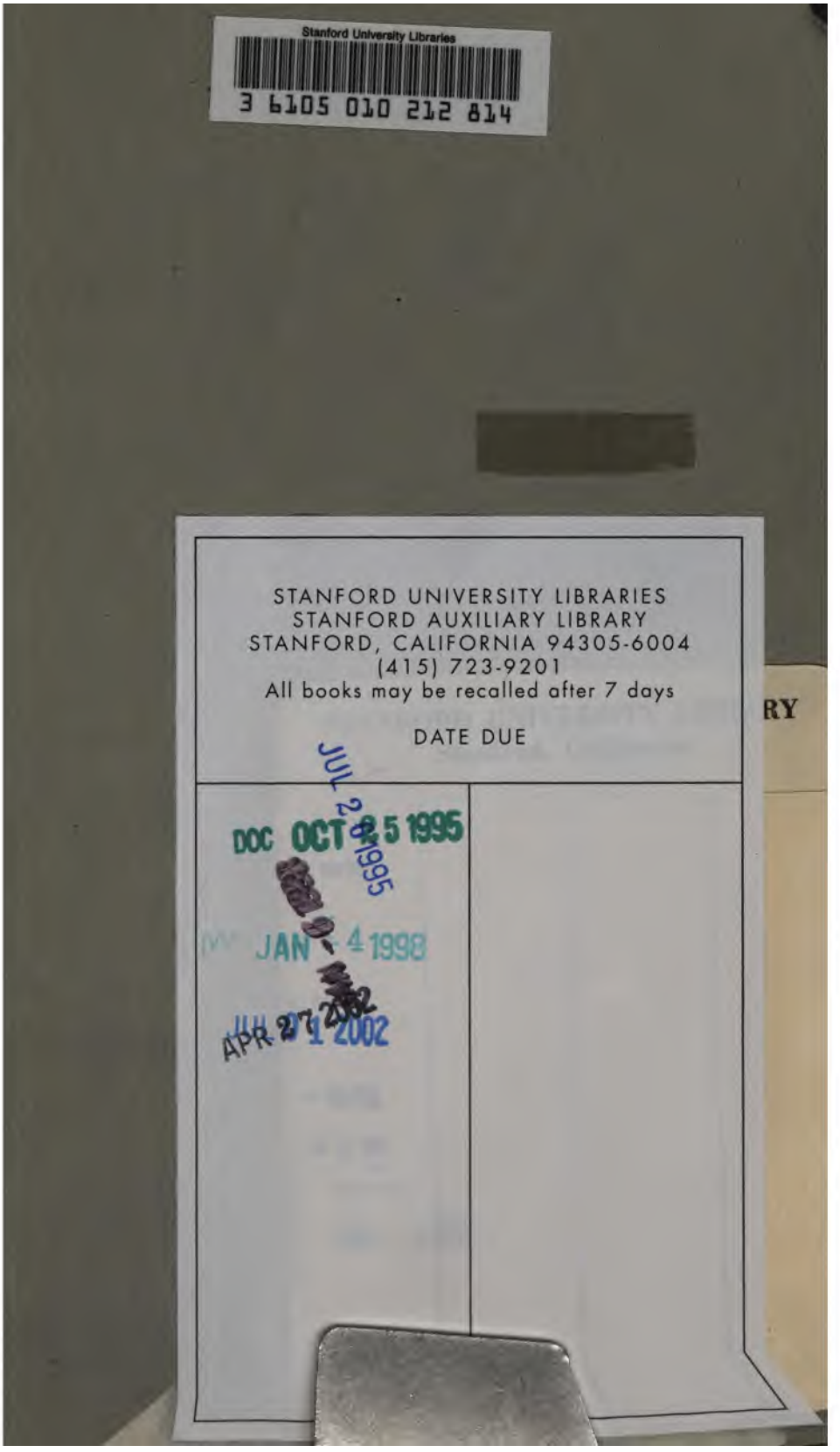
X.

Xenie III 1469.

Z.

Zahl, Bedeutung in der Baukunſt III 189. 232. 234 ff. in der Bildnerkunſt 453 f. in der Malerei 622. in der Muſik 820 ff.
Zauberpoſſe III 1438.
Zeichnung III 509. 546—548. 551. in der griechiſchen Malerei 695 f. Zeichnung und Colorit 574 f. 611. poetiſche Zeichnung 1214.
Zeit III 1175 f. 1182 ff. 1273. Erhabenheit I 239 ff.
Zeitmaaß III 900 ff.
Zeughaus III 259.
Zeugma III 1234.
Zeus II 447 f. 450. der olympiſche Zeus des Phidias III 388.
Ziege II 147.
Ziegel III 214 f.
Zierlichkeit I 187 f.
Zierplaſtik III 497—500.
Zitterpappel II 97.
Zonen, Pflanzentypen II 92 ff.
Zorn I 258. Komik 365.
Zote I 413. 431.
Zufälle im Gemälde III 557.
Zufällige Accorde III 891.
Zufälligkeit als Geſetz im Schönen I 96 f. 113 f. 117 ff. im Komiſchen 371 f. tragiſcher Zufall 301. ſtörender Zufall 339 ff. Zufall im Epos III 1273. im Roman 1305. beim lyriſchen Gedicht 1330 f. in der Komödie 1434.
Zunftleben der Künſtler III 103—105.
Zuſchauer, Verhältniß des Künſtlers zum Z. III 53—76. des bildenden Künſtlers 176. des Malers 535—538.
Zweckmäßigkeit, Verhältniß zum Schönen I 78 ff. Z. in der Architektur III 181—184. 186 f.
Zweiklang III 881.
Zweitheiligkeit des Tonſtücks III 925 f. der Oper 1115.
Zwiſchenſatz in der Fuge III 945. im Rondo 956.




Stanford University Libraries
3 6105 010 212 814
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-9201
All books may be recalled after 7 days
DATE DUE
DOC OCT 25 1995
JUL 2 0 1995
JAN - 4 1998
APR 27 2002
JUL 1 2002